Valérie Dufour

Stravinski et ses exégètes

(1910-1940)



EDITIONS DE L'UNIVERSITE DE BRUXELLES - **FACULTE DE PHILOSOPHIE ET LETTRES** - ART

Stravinski et ses exégètes
(1910-1940)

Valérie Dufour

ISBN 978-2-8004-1381-5

Avenue Paul Héger 26
1000 Bruxelles (Belgique)
EDITIONS@.ulb.be
http://www.editions-ulb.be

Imprimé en Belgique

La musique de Stravinski est l’enfant d’une époque
qui l’a mis au monde pour se donner un sens.

Boris Asaf’ev

Introduction

Le champ des études stravinskiennes est-il encore susceptible de générer un débat neuf – original – qui mérite qu'un livre lui soit consacré ? Si l'on considère la rapidité avec laquelle la bibliographie de Stravinski s'enrichit d'année en année, il est légitime et nécessaire de poser d'emblée la question de la pertinence d'une étude supplémentaire sur une figure de proue du domaine musical du XXe siècle.

L'examen attentif de l'univers de Stravinski faisait apparaître un vide, du moins une brèche où peu de musicologues s'étaient aventurés : l'interaction entre le compositeur et *ses* exégètes qui met en lumière les échanges dialectiques dans la complexité et le foisonnement de ces relations entre un artiste et les intellectuels qui l'ont entouré.

Apporter des éléments historiques neufs et proposer une réflexion innovante sur des questions inédites : un tel objectif aurait peut-être été difficilement réalisable si nous nous étions située dans le seul domaine de l'œuvre de Stravinski. C'est dans le croisement de deux matières distinctes mais complémentaires, « Stravinski », d'une part, et « les exégètes », d'autre part, que se révèlent des archives inexploitées et des problématiques inexplorées. En situant ainsi les recherches dans une intersection, les perspectives et les sources se démultiplient. D'ailleurs, au XXe siècle, l'étude des réactions, des interdépendances, des interférences entre un compositeur et le monde de la musicologie élargit considérablement notre vision des conditions de travail de cet artiste.

« Stravinski et ses exégètes », et non pas « Les exégètes et Stravinski » : cette seconde articulation correspondrait strictement à l'intitulé d'un bilan rétrospectif de l'évolution du discours sur l'œuvre de Stravinski. Notre sujet prend en compte cette dimension, mais il s'inscrit aussi et surtout dans une dynamique qui souligne l'implication du compositeur, en soulevant constamment la problématique de son

rapport à la critique. Nos investigations primitives sur la réception de l'œuvre de Stravinski à Bruxelles avaient mis au jour la présence de stratégies qu'il avait mises en place pour contrôler le discours sur son œuvre. Notre recherche, aujourd'hui, gravite autour d'une question centrale : l'image qu'un artiste désire laisser de lui-même ne fait-elle pas partie intégrante de son art ?

Limiter le cadre chronologique à la période 1910-1940 impose une triple cohérence : artistique, géographique et historique. Nous commençons notre investigation dans les années 1910 afin de bien comprendre les conséquences du tournant que fut la création du *Sacre du printemps* (1913) et qui marque une prise de conscience, le début d'une exégèse. A cette date, apparaît la conviction que le talent de Stravinski relève d'un ordre supérieur. Cette croyance sera entretenue et affermie ensuite pendant les années vingt et trente par les « collaborateurs » de Stravinski, lesquels voyaient en lui le guide, la force majeure de la musique contemporaine. En effet, la période de l'entre-deux-guerres correspond au développement de sa carrière en Europe et implique des contacts sur ce territoire essentiellement. Sur le plan artistique, il est inutile de rappeler combien ces décennies furent marquées par la transformation esthétique de sa production dans le sens d'une appropriation de la culture classique. Nous adhérons à la terminologie acquise de « néoclassicisme » qui définit cette période, nous lui reconnaissons une certaine logique, bien que le compositeur ait réfuté, sa vie durant, toute catégorisation de son parcours. Puis la carrière et la vie de Stravinski prennent un tournant en 1939-1940 avec son départ définitif aux Etats-Unis. Non seulement ce départ impliquera un cercle de connaissances complètement différent, mais pour l'historien, le Stravinski de l'après-guerre implique aussi une science, des moyens méthodologiques et des sources documentaires d'une tout autre nature.

La présente étude ne porte en rien sur la réception de l'œuvre du compositeur : il nous a paru nécessaire de faire très vite la distinction entre la « critique immédiate », journalistique, et « l'exégèse » qui relève, elle, d'une « critique globale ». Si la première peut générer des études sur l'évolution de la réception des œuvres, la seconde mène beaucoup plus largement à l'histoire des idées ; l'exégèse produit des études plus complexes et plus complètes. La recherche bibliographique s'oriente vers les revues musicales, les articles de fond et des monographies. Dans ce matériau, le discours a eu le temps de mûrir et les concepts d'émerger.

Nous ne reviendrons pas systématiquement sur les faits et les querelles qui se sont cristallisés lors de la création des œuvres. Il n'y aurait pas de sens à refaire un historique des incompréhensions de critiques se gaussant du « Massacre du printemps », une critique (trop) immédiate qui se contente souvent de l'irrespect et qui n'a en fait aucun rapport réel avec l'objet qu'elle vise. Ainsi garantirons-nous l'unicité organique de notre point de vue d'analyse.

Il n'en reste pas moins que la critique négative a induit, dans l'esprit du compositeur, un comportement de crainte, voire de haine, dont nous tiendrons compte, le poussant à s'entourer de musicologues afin de recadrer le discours sur son œuvre. A rebours, le travail s'est enrichi de l'observation des modalités selon lesquelles Stravinski et ses acolytes ont forgé ensemble un message que l'on peut qualifier d'« officiel ». Il faut bien entendu recontextualiser ce phénomène dans les mouvements d'un monde musical qui n'a guère réussi à s'y reconnaître d'emblée. Au

sein de la critique, les uns renient Stravinski, ou du moins une partie de sa production ; les autres continuent à croire, malgré un étonnement manifeste, que ces initiatives apparemment constructives mèneraient d'une façon ou d'une autre à la destruction de toutes les structures traditionnelles de la musique.

Derrière les documents et témoignages se trouvent des hommes ; certains sont acteurs de l'hagiographie stravinskienne, d'autres se positionnent en exégètes indifférents aux soucis de l'artiste et de son image. Avant 1940, les intellectuels qui ont gravité autour de Stravinski sont Jacques Rivière (homme de lettres), Arthur Lourié (compositeur), Pierre Souvtchinski (philosophe), André Schaeffner (ethnologue) et Charles-Albert Cingria (écrivain). Les uns ont entretenu des rapports privilégiés avec le compositeur au point, pour certains, de devenir ce que l'on peut appeler les « éminences grises » de Stravinski ; d'autres ont été élus parce que leur position critique est un jalon de l'histoire de l'exégèse stravinskienne. La perméabilité des idées de part et d'autre du compositeur et des exégètes, établie à partir de l'examen des sources, constitue le critère prioritaire du choix des personnalités traitées dans le présent ouvrage.

Notre volonté de présenter le discours qu'ils ont construit – leurs positions critiques – s'accompagne du souci de souligner combien ces échanges dialectiques ont contribué à la formulation de certaines des conceptions esthétiques fondamentales de Stravinski. Nous dégageons l'ensemble des moyens mis en œuvre par le compositeur et ses exégètes, même inconsciemment, pour établir des convictions à mettre en forme écrite dans les publications « de » Stravinski ou « de » ses exégètes.

Ainsi, si nous proposons un état des lieux des exposés stravinskiens dans l'entre-deux-guerres, nous avons aussi pour finalité de donner sens à l'histoire de l'exégèse de l'œuvre de Stravinski. Nous postulons l'influence de l'évolution d'une pensée critique sur la pensée esthétique du compositeur lui-même. L'évolution du compositeur sur le plan artistique a pu être aussi liée au cercle intellectuel qui l'a soutenu dans un climat de vénération, d'excellence et de découverte.

Du point de vue de l'état actuel de la recherche, certaines des personnalités étudiées ont fait l'objet de quelques travaux musicologiques ponctuels et limités. En revanche, leur influence ou leur collaboration avec Stravinski n'a quasi jamais fait l'objet d'un examen critique. Les principaux exégètes bénéficient, dans les pages qui suivent, d'un rappel biobibliographique et d'un éclairage, neuf ou revisité, en préliminaire à une exploration largement inédite de leur relation avec Stravinski.

L'étude ne se limite pas aux seules personnalités complices de Stravinski ; elle inclut aussi les grands exégètes auxquels le compositeur s'est farouchement opposé, Boris de Schloezer en tête. La comparaison des écrits des uns et des autres permet de circonscrire précisément les évitements, les manipulations, les mises en évidence d'un côté, les méprises ou les clairvoyances de l'autre.

*

Outre les écrits des différents acteurs publiés et connus de la critique moderne, nous avons également pris en considération les sources manuscrites inédites présentes dans les fonds d'archives des exégètes déjà cités. Il convient de souligner que ces ressources sont restées longtemps inaccessibles. Une partie du fonds Souvtchinski a été déposé à la Bibliothèque nationale de France ; le fonds Boris de Schloezer

est conservé à la Bibliothèque Louis Notari (Monaco) ; une partie des archives de Schaeffner est conservée à la Bibliothèque musicale Gustav Mahler (Paris) et une autre, à la Fondation Paul Sacher (Suisse, Bâle) ; les archives d'Arthur Lourié sont également à Bâle. Nous avons aussi examiné les archives de Charles-Albert Cingria (Lausanne, Centre d'études sur les lettres romandes), dont l'amitié avec Stravinski a longtemps été considérée comme purement anecdotique.

Au gré de quelques voyages, nous avons mis l'ensemble de ces archives en relation avec les documents de la colossale collection Stravinski de la Fondation Paul Sacher. Les documents issus des diverses archives sont essentiellement des lettres, brouillons, épreuves, coupures de presse, documentation générale et carnets de notes personnels. L'étude des textes publiés sera souvent complétée par une analyse du conditionnement de ces discours à partir du matériau documentaire issu des archives.

*

L'ouvrage traite de quatre domaines définis par la langue ou le pays d'origine des exégètes considérés. Le premier domaine, « le domaine russe », prend en compte tout un aspect de la critique stravinskienne naissante en Russie. Nous avons quelque peu élargi les limites du cadre pour mettre en exergue quelques figures de la critique musicale russe afin de révéler ces noms à la musicologie occidentale, et en particulier à la musicologie francophone qui y est restée largement indifférente jusqu'ici. Le climat tendu et les premières prises de position par rapport à l'œuvre de Stravinski dans son milieu d'origine avant 1917 ont joué un rôle très important dans son appréhension de la critique pour les décennies qui ont suivi.

Le deuxième domaine se situe dans un entre-deux fascinant, nommé ici « domaine de l'émigration : les Russes à Paris ». Il s'agit là d'un territoire abstrait, mais crucial pour la compréhension de l'évolution de Stravinski à travers la problématique très riche de l'exil. Nous y présentons trois musicologues russes qui, comme Stravinski, ont émigré à Paris et dont les propos portent la marque spécifique d'un attachement tout particulier à la culture russe : Pierre Souvtchinski, Arthur Lourié et Boris de Schloezer.

Le troisième domaine – français – s'attache à deux grandes figures de l'exégèse stravinskienne : Jacques Rivière et André Schaeffner auxquels nous avons associé le Suisse Charles-Albert Cingria qui, comme Rivière, évoluait dans le milieu de la *Nouvelle revue française*.

Le dernier domaine « étranger », qui regroupe les contacts beaucoup plus ponctuels que le compositeur a entretenus avec les musicologues d'autres pays d'Europe (Belgique, Allemagne, Italie et Angleterre), parachèvera notre recherche.

Enfin, nous terminerons par l'examen minutieux du travail de rédaction de *Poétique musicale*, résultat d'une collaboration du compositeur avec Pierre Souvtchinski et Roland-Manuel. Mettre au jour l'implication réelle de ces trois auteurs et évaluer les références conceptuelles apportées par chacun d'eux, signifie analyser tous les brouillons et esquisses des trois mains, conservés à ce jour. Un tel examen envisage également le traité du compositeur comme un microcosme révélateur d'échanges et d'emprunts typiquement stravinskiens. Le travail n'avait jamais été réalisé de manière probante jusqu'ici.

Nous avons choisi de ne pas encombrer le texte de longs rappels concernant la carrière ou la production du compositeur afin de privilégier le matériau documentaire neuf. Dans l'immense bibliographie consacrée au compositeur, nous avons constaté la grande quantité des travaux récents en langue russe qui comprennent une pléthore d'informations ignorées par la musicologie occidentale, notamment la correspondance de Stravinski en russe [1].

En ce qui concerne la translittération de ces sources russes, nous nous sommes conformée à la norme internationale « NF ISO 9 : 1995 ». Selon cette norme, qu'il conviendrait de répandre dans le domaine francophone trop souvent tenté de se calquer sur les principes anglophones, *Стравинский* s'écrit *Stravinski* (ou *Stravinskij)*. Il est indispensable de se plier à cette règle établie pour ne pas tomber constamment dans des choix arbitraires (Strawinsky, Stravinsky ou encore Stravinskij). Aussi, l'histoire ne doit pas être asservie aux orthographes des noms propres traduits de leur vivant (pour Stravinski : Strawinsky).

Nous avons utilisé l'alphabet latin pour la transcription des références bibliographiques russes, mais les éditions critiques de diverses notes manuscrites russes du compositeur, ou de ses exégètes, conservent l'alphabet cyrillique. Ces notes sont traduites en français.

*

Je souhaite dire toute ma reconnaissance au professeur Henri Vanhulst pour son soutien constant dans la direction de ce travail. J'apprécie la confiance avec laquelle il guide mes années d'apprentissage et la justesse avec laquelle il aiguise mon goût de la recherche.

Je remercie aussi les professeurs Jann Pasler, Walter Corten, Albert Mingelgrün et Robert Wangermée pour leur lecture critique de la thèse qui est à l'origine de ce livre, pour leur intérêt et leurs conseils. Merci à tous les collaborateurs, responsables de collections et personnels des bibliothèques qui m'ont apporté leur aide au fil des recherches, particulièrement à la Fondation Paul Sacher pour son accueil pendant mes séjours, répartis entre 2002 et 2004, et pour la disponibilité de son équipe. Je sais gré à Eric Humbertclaude de m'avoir très gentiment communiqué les copies de documents inédits et inconnus issus des archives de Pierre Souvtchinski.

Je remercie Madame Michèle Mat et les Editions de l'Université de Bruxelles d'avoir accueilli l'ouvrage dans leur catalogue.

Je garde en mémoire l'aide et les témoignages d'amitié de Céline Van Hoorebeeck et de Gaëlle Deldime. Je n'oublierai pas les encouragements de Louise Poesmans. Merci encore à Maman, à Carine et à Tania pour leur présence si précieuse. Un livre a une histoire et une histoire ne se fait jamais seule.

Note

[1] Principes essentiels de translittération du russe en français :

- е	-e ou -ie	Велаев	Belaiev
- ув	-ouv	Сувчинский	Souvtchinski
- ы	-ï	Каратыгин	Karatïgin
		Музыка	Muzïka
- ий	-i	Чайковский	Tchaïkovski
		(-sky dans les pays anglo-saxons)	
- ь	non transcrit	Асафьев	Asaf'ev
- х	-kh	Хренников	Khrenikov

PARTIE I

Domaine russe

CHAPITRE I

Premières générations de critiques en Russie

> La prise de conscience musicale de Stravinski reste un mystère. Il ne fut pas un génie précoce, néanmoins, sa maturité, la nouveauté de ses concepts et sa prodigieuse technique jaillirent avec un tel éclat, dans un milieu où rien ne laissait prévoir l'apparition d'un des plus grands musiciens-rénovateurs, que l'on peut dire que l'on se trouve devant un miracle historique [1].
>
> Pierre Souvtchinski

D'une manière générale, la Russie des années 1910 était partagée entre deux écoles très traditionalistes : celle des héritiers de Tchaïkovski et celle des continuateurs du groupe des Cinq. Cette dernière réunissait, autour du mécène Mitrofan Belaiev et du critique Vladimir Stassov, des compositeurs tels que Alexandre Glazounov, Sergueï Taneïev, Sergueï Rachmaninov et Alexandre Scriabine. Andrei Rimski-Korsakov, le fils du compositeur, en était le véritable porte-parole. Sous l'influence de ce groupe, une partie de la critique a très vite dénigré les premiers succès parisiens de Stravinski. Dans ce milieu où l'on disait avec dédain que *Petrouchka* était « de la vodka russe avec des parfums français » [2], l'audace de l'écriture et l'imprégnation européenne n'entraient pas dans les critères de qualité. Aussi n'est-il pas inutile de rappeler combien le milieu pétersbourgeois dans lequel Stravinski a commencé sa carrière était résolument conservateur, à l'image d'ailleurs des premières œuvres du compositeur qui doivent tout à l'héritage direct de son maître Rimski-Korsakov.

Une recherche des articles consacrés à Stravinski dans les grandes revues musicales moscovites et pétersbourgeoises de la seconde décennie du XXe siècle nous a permis d'exhumer quelques témoignages essentiels pour la compréhension de l'évolution du discours stravinskien et d'approcher les travaux de quelques critiques russes. Si l'on connaît un peu le nom du compositeur Nikolai Miaskovski, en revanche, les critiques Vyacheslav Karatïgin, Nikolai Kashkin, Vladimir Derzhanovski ou Leonid Sabanayev demeurent assez méconnus en Occident. Certains d'entre eux défendaient l'académisme du conservatoire et fréquentaient assidûment le cercle Belaiev. Dans ce clan, seule l'œuvre de Rimski-Korsakov constituait à leurs yeux le véritable critère de comparaison pour apprécier l'œuvre de son disciple, Stravinski. D'autres s'impliquaient beaucoup plus activement dans l'organisation de concerts de musique contemporaine à Saint-Pétersbourg et à Moscou afin de diffuser les dernières

tendances de la musique d'Europe occidentale. La critique musicale en Russie se résume ainsi à deux « clans » : l'un, conservateur, l'autre, progressiste. Stravinski était au centre de leurs débats.

1. Les premiers défenseurs

Le journal *Muzïka*, édité par Vladimir Derzhanovski (1881-1942) de 1910 à 1916, était favorable à l'ascension parisienne de Stravinski. Avec le compositeur et critique Nikolai Yakovlevich Miaskovski (1881-1950) [3], ils ont formé progressivement l'équipe de propagande du compositeur à Moscou. Quelques homologues à Saint-Petersbourg formaient l'aile « moderniste » qui soutenait Stravinski, en particulier Vyacheslav Gavrilovich Karatïgin (1875-1925) [4].

Karatïgin

Pour plusieurs critiques russes, c'est la première audition de *Petrouchka* en Russie, le 17 janvier 1913, sous la direction de Koussevitzki (1874-1951), qui révèle l'importance de Stravinski dans le pays. Vyacheslav Karatïgin dit avoir connu sa plus grande joie artistique en rendant compte de sa découverte de *Petrouchka* ; la transformation d'une musique de rue en « musique d'art » opérée par Stravinski lui apparaît d'emblée géniale [5]. De même, Vladimir Derzhanovski déclare y voir une merveille de « joie, de logique et de vérité » [6].

Quant aux diverses appréciations du *Sacre du printemps* par les critiques russes, elles mettent généralement en avant le caractère « stimulant » et « vivifiant » de l'œuvre, mais les avis sur la technique orchestrale de Stravinski oscillent entre louanges à l'égard d'une maîtrise prodigieuse et insinuations visant une virtuosité ressentie comme disproportionnée et purement « acrobatique ».

Vyacheslav Karatïgin est certainement le plus représentatif de ces positions ambiguës : il considère le *Sacre* comme un monument de la musique russe, bien qu'il estime « qu'il y ait trop d'astuces, certes intelligentes, mais superficielles et répétées de manière excessive sans autre inventivité » [7], comme on peut le lire dans la conclusion de son compte rendu de la première exécution du *Sacre* peu après la première représentation à Saint-Pétersbourg, le 12 février 1914, sous la direction de Koussevitzki.

Karatïgin est par ailleurs un des premiers à témoigner de l'imprégnation debussyste dans l'œuvre de Stravinski ; il s'interroge longuement sur l'absence totale de prise en considération par les compositeurs russes de l'impressionnisme et de Debussy en particulier. Selon lui, Stravinski réalise l'exploit prodigieux d'avoir su, d'une part, intégrer les apports de Debussy et, d'autre part, fermer la boucle de l'impressionnisme dont le *Sacre* serait le résultat et l'aboutissement. Chose étrange, le critique situe le *Sacre* dans les monuments de l'art musical russe alors même qu'il loue cette influence française [8].

Pour Karatïgin, le *Sacre* n'est pas seulement de la musique, il est le parfait reflet de son époque et une réponse magistrale à des créateurs soi-disant « futuristes qui pensent faire du moderne en utilisant les avions, les moteurs et autres cinématographes pour refléter leur époque ». L'apologie de Karatïgin n'est cependant pas sans nuances ; l'auteur formule quelques reproches rudes : trop grande uniformité de rythmes et effet

désagréable de pédales incessantes, « manque de souffle, de puissance intérieure, de pathos, de couleur mystique » [9]. Il y a selon lui dans l'œuvre de Stravinski une sorte de superficialité qu'il aimerait voir contredite dans les œuvres futures du compositeur. La position paradoxale de Karatïgin n'illustre rien d'autre que le malaise de toute une génération devant la nouveauté du *Sacre*. Si par superficialité il faut entendre manque de profondeur, comme semble l'indiquer ce qu'il dit en parlant d'absence de pathos et de couleur mystique, c'est bien là l'expression du regret de la perte des traits romantiques.

Miaskovski

Le premier témoignage russe recensé à propos de Stravinski est un article de Nikolai Yakovlevich Miaskovski rendant compte de l'édition de la partition pour piano à quatre mains de *L'Oiseau de feu* [10]. L'auteur prend la défense du compositeur en s'opposant fermement aux critiques, les plus absurdes selon lui, colportées alors dans les milieux musicaux russes : « [les critiques disent] qu'il y a chez Stravinski un grand talent pour l'orchestration, une étonnante technique, la plus riche inventivité mais pas de musique » [11]. Miaskovski y voit un pur non-sens. Il met en évidence l'économie des thèmes et la rareté générale du matériau chez Stravinski et renvoie à l'héritage évident de Rimski-Korsakov, mais il refuse cependant de se risquer à utiliser le mot « génie ». A ses yeux, Stravinski fait preuve d'un talent prometteur, mais l'essence actuelle de sa musique ne témoigne pas encore d'une grande individualité.

La position de Miaskovski évolue sensiblement dans l'article qu'il publie quelques mois plus tard au sujet de *Petrouchka* [12]. On y perçoit la recherche de la marque du génie qui l'avait déjà préoccupé. Il commence notamment ce nouvel article par la question « Est-ce que *Petrouchka* est une *œuvre d'art* ? », tout en témoignant du risque et du danger qu'implique cette interrogation ; le critique précise que beaucoup ne veulent pas que le problème soit soulevé, sentant – l'opposition à Stravinski est forte – « les regards furieux se poser sur lui ». Pour toute réponse, il livre un laconique « Je ne sais pas » [13] tant cette question revient à se demander si la vie elle-même est une œuvre d'art, *Petrouchka* incarnant la vie même. Là encore, l'héritage de Rimski-Korsakov est prioritairement mis en avant : « Rimski-Korsakov aurait reconnu que le talent de Stravinski est chair de sa propre chair, sang de son propre sang » [14]. Une lecture critique contemporaine de cet article incite à penser que, si Miaskovski est conquis par *Petrouchka*, il hésite cependant à le dire ouvertement. Cette position paradoxale s'explique en partie par une certaine crainte de la part du critique de se voir rejeté par Andrei Rimski-Korsakov lequel jouissait d'un certain pouvoir dans le milieu de la critique musicale russe des années 1910.

Paradoxalement, quelques mois plus tard, en août 1912, suite à l'audition de la Première symphonie, Miaskovski émettra un jugement résolument favorable à la musique de Stravinski ; il ose enfin le placer définitivement au rang des plus grands compositeurs russes [15]. Ce qui étonne, c'est que cette adhésion soit formulée à partir de cette œuvre de prime jeunesse (1907), sans commune mesure avec l'originalité de *Petrouchka* et la nouveauté du *Sacre*. Si Miaskovski s'est jeté à l'eau en louant cet exercice purement académique réalisé sous l'étroite surveillance du maître Rimski-Korsakov [16], c'est parce que cette position ne pouvait nullement lui attirer la haine

ou le rejet des opposants farouches à Stravinski groupés autour d'Andrei Rimski-Korsakov.

Le manque de détermination et la peur de déplaire de Miaskovski se retrouvent dans les contradictions de sa correspondance. Ainsi dans une lettre de septembre 1913 à Prokofiev, il déclare que le *Sacre* est « pauvre en invention, mollement déjanté, mais à certains endroits pas complètement mauvais » [17], alors qu'un mois plus tôt, il écrit le contraire à Stravinski : « Je trouve le *Sacre* de plus en plus fascinant » [18] et à Derzhanovski, « toute la musique du *Sacre* est parfaitement cohérente et logique, ce qui est notre argument contre toute critique » [19].

Derzhanovski et la revue **Muzïka**

La correspondance de Stravinski avec Vladimir Derzhanovski, rédacteur en chef de la revue *Muzïka*, illustre la nature de la relation que Stravinski souhaitait instaurer avec la critique en Russie. Fort de l'ascension parisienne qu'il connaissait, avec la distinction et les relations prestigieuses qu'elle impliquait, Stravinski se sentait investi d'un certain pouvoir par rapport à l'éditeur russe qui quémandait la moindre information sur la vie musicale parisienne susceptible de rehausser le prestige et l'attrait de sa revue [20]. Stravinski fut notamment l'intermédiaire entre Derzhanovski et Ravel : l'éditeur russe avait pu obtenir un article sur *Khovanshchina* de Moussorgski et, à cette occasion, il supplia Stravinski d'inciter Ravel à une collaboration permanente en tant que correspondant français. A l'époque où Stravinski n'était pas encore décidé à s'installer en Europe, c'était une condition de la diffusion en Russie des avancées de la musique moderne occidentale dont le compositeur serait le premier bénéficiaire dans son pays natal : « Vous seriez d'une aide inestimable si vous pouviez discuter de cette affaire avec Ravel et le convaincre d'accepter. Finalement, l'avant-garde sera gagnante par la propagation et la popularisation des nouveaux préceptes qui nous sont chers à tous » [21].

Par ailleurs, le compositeur avait tout à gagner à s'attirer les sympathies de l'éditeur moscovite, comme le montre le très grand respect qu'il lui témoigne dans ses lettres. En effet, Derzhanovski joua un rôle considérable à Moscou dans la programmation des œuvres de Stravinski aux *Soirées de musique contemporaine* qu'il y organisait, mais aussi – et peut-être surtout – pour l'éloge des créations de Stravinski dont il se faisait l'écho dans sa revue : « Nous connaissons votre bonne disposition envers *Muzïka* à laquelle notre magazine répond par un inébranlable enthousiasme pour votre œuvre » [22].

La revue de Derzhanovski était la garantie pour Stravinski de garder une « équipe » de défenseurs en Russie car là, précisément, son image commençait à se dégrader. A mesure de l'ascension ouest-européenne du compositeur, dont les œuvres se distanciaient de plus en plus des principes esthétiques de l'académisme russe toujours en vigueur chez les disciples du groupe des Cinq, les relations personnelles avec les différents membres du cercle Belaiev ont dégénéré, particulièrement avec Andrei Rimski-Korsakov (1878-1940). Ce dernier, fils du compositeur Nikolai Rimski-Korasakov, sera le protagoniste principal et le meneur de la campagne contre Stravinski. A partir de 1914, lorsque le compositeur s'installe en Suisse, une interrogation latente concernant l'appartenance purement géographique du

compositeur apparaît dans les débats. Derzhanovski rendit compte de cette situation à Stravinski :

> Ici, votre *Sacre* est maudit, envoyé aux enfers et plus bas encore, autant par Sabanayev – ce qui n'est pas étonnant depuis que Scriabine se prend pour Dieu et Sabanayev pour son prophète – que par A[ndrei] Rimski-Korsakov. Je ne sais pas ce qui arrive au second mais une certaine inimitié personnelle est évidente dans son texte, qui est en fait tout à fait superficiel et qui ne pose un jugement du *Sacre* que très rapide, même s'il est négatif [23].

Les efforts de Stravinski pour persuader Ravel ou Florent Schmitt d'écrire pour *Muzïka*, sa volonté constante de fournir le matériel pour diffuser son œuvre à Moscou et à Saint-Pétersbourg, son rôle d'intermédiaire entre Derzhanovski et Debussy pour que ce dernier vienne assister à un concert de ses propres œuvres à Moscou : toutes ces actions présentes dans sa correspondance avec Derzhanovski montrent combien Stravinski était soucieux de la modernité de la vie musicale de son pays, sans doute parce qu'en 1913, il n'envisageait pas encore de s'installer définitivement en France ou en Suisse mais imaginait revenir en Russie. Son souci cache aussi ses talents de promoteur ; ce contact privilégié avec *Muzïka* et son éditeur lui permettait de maintenir un rempart contre l'offensive de critiques tels que Andrei Rimski-Korsakov et Leonid Sabanayev (1881-1968) [24].

A l'occasion de la première représentation scénique de *Petrouchka* (chorégraphie de Massine) à Saint-Pétersbourg le 17 janvier 1913, Nikolai Dimitriyevitch Kashkin (1839-1920) [25] a publié dans *Muzïka* une critique cruciale qui fera autorité pour les vingt ans à venir. L'article répondait délibérément à tous les débats qui se tenaient autour de la figure de Stravinski dans les milieux musicaux de l'époque. Le critique explique précisément les mérites de Stravinski dans le domaine de l'orchestration où le jeune compositeur dépasse de loin les compétences de son maître Rimski-Korsakov et en matière d'organisation formelle. Il conclut sans hésitation : « Stravinski est devenu le meilleur compositeur de notre époque » [26].

2. Andrei Rimski-Korsakov, puissant opposant

Stravinski avait noué une relation très amicale avec Andrei Rimski-Korsakov lorsqu'il était l'élève de son père. Entre 1910 et 1911, il lui écrit encore avec une réelle sympathie et lui dédie même la partition de *L'Oiseau de feu* : « A mon cher ami Andrei Rimski-Korsakov ». Une certaine rancœur est cependant déjà présente dans l'esprit d'Andrei lorsqu'il assiste à la création parisienne de l'œuvre le 25 juin 1910 ; la veille, il écrit à sa mère : « [Stravinski] est sur un nuage. Le succès lui monte à la tête. Il n'en a que pour les Français et dit que c'est en France que se trouvent l'art et le bon goût. Il parle même de s'installer en France. C'est inacceptable » [27]. La réussite parisienne de Stravinski suscitait vraisemblablement un sentiment de trahison patriotique et de jalousie. Quelques années plus tard, la relation se transforma en inimitié. Plusieurs événements ont sans doute exacerbé l'animosité d'Andrei Rimski-Korsakov, et en particulier l'arrangement par Stravinski de la *Khovanshchina* commandé par Diaghilev au début de 1913, ce dernier ayant rejeté la version de Rimski-Korsakov père. On trouve dans la presse russe de l'époque les échos d'une polémique à ce sujet ; pour beaucoup, il était insensé de rejeter l'arrangement de Rimski-Korsakov « comme

s'il n'était pas assez bon pour l'Ouest » ou, comme l'écrivit César Cui : « Stravinski ne pouvait pas corriger son propre professeur » [28]. Les rumeurs allaient jusqu'à sous-entendre que Stravinski avait lui-même voulu faire cet affront posthume à Nicolai Rimski-Korsakov en reniant son enseignement [29].

Si Andrei ne semble pas s'être exprimé publiquement sur cette affaire, c'est cependant de cette époque que date son premier compte rendu rageur contre *Petrouchka* : « S'il n'y avait pas le talent de Benois, cette œuvre, avec ses motifs vulgaires, serait un crime monstrueux. Qui sait si *Petrouchka* ne va pas devenir un prélude à une forme de futurisme musical ? Peut-être aurait-il mieux valu qu'elle ne voie jamais la lumière » [30]. Ainsi apparaissent en filigrane les raisons du déclin progressif de la relation de Stravinski avec le fils de son maître, mais plus globalement avec un groupe de musiciens conservateurs. Au-delà de la jalousie du succès de Stravinski à Paris, on perçoit surtout une crainte de la modernité et le sentiment de trahison d'un héritage et d'une tradition.

En janvier 1915, Andrei Rimski-Korsakov publie une attaque contre Stravinski dont ce dernier gardera rancune très longtemps, notamment parce que l'affront a paru dans *Apollon*, le journal artistique russe le plus prestigieux de l'époque. Dans cet article intitulé « Baletï Igorya Stravinskogo [Les ballets d'Igor Stravinski] » [31], le critique tente de montrer qu'il ne peut y avoir d'avant-garde musicale russe et que, selon lui, Stravinski doit être classé dans l'école nationale russe :

> Par son éducation musicale, Stravinski appartient à l'école de Rimski-Korsakov. Il doit beaucoup à son maître pour sa technique d'orchestration et de composition. Cependant, depuis *Petrouchka*, il a rompu avec les traditions de l'école russe et s'est créé de nouveaux idéaux. Il a ainsi établi délibérément un ersatz de nationalisme (*Izhenatsionalizm*) au-dessus de l'esprit du vrai nationalisme (*narodnost'*) ; il est prêt à sacrifier la musique au bénéfice du spectacle et de la danse ; il impose une approche naïve et chaste de l'art au détriment de ses saveurs sensuelles et de tout ce qui fait sa spécificité illustrative, divertissante… [32].

Andrei y manifeste ostensiblement son inimitié pour Stravinski et dresse le portrait « d'un compositeur étranger qui, comme tout à coup impressionné par la richesse de la culture russe, s'emparerait d'elle pour l'exploiter, voire pire, pour la déformer » [33]. Dans une lettre à Alexandre Benois du 10 avril 1915, Stravinski réagit à cet article en disant : « de fait mon art est le strict opposé, le pire ennemi des principes esthétiques sur lesquels le point de vue d'Andrei Rimski-Korsakov et de son clan sont basés. De plus, l'article n'est pas tant écrit en réaction à mes compositions que contre tout l'art contemporain, cet art qui cherche et qui lutte » [34].

D'une manière générale, il est évident que les inimitiés personnelles avaient pris le pas sur la critique professionnelle objective. Les divergences prétendument artistiques dégénéraient en jalousies et en suspicions. Ce climat s'alourdira encore. En 1927, Leonid Sabaneyeff écrivait : « *Stravinski's fame is based not only on his musical gifts […] but chiefly on his virtuosity in making full use of musical conditions and taking full accounts of fashions and fads […] It depends least of all on the magnitude of endowments, but more on the composer's technical and even « commercial experience »* » [35]. L'exemple montre que la critique musicale ne se

défait pas si facilement des querelles privées et qu'elle demeure souvent coincée dans une prise en compte inadéquate des traits psycho-sociologiques de l'artiste.

3. *Muzïkal'nïy sovremennik* [*Le contemporain musical*] (1915-1917)

Peu de temps après avoir publié cette diatribe, Andrei Rimski-Korsakov fonde le journal *Muzïkal'nïy sovremennik* [*Le contemporain musical*] qui paraîtra entre 1915 et 1917. La composition de l'équipe éditoriale semble à première vue contredire la vision dichotomique des deux camps « pour » ou « contre » Stravinski : en font partie Andrei et son épouse, la compositrice Yuliya Veysberg (1879-1942), le critique Vyacheslav Karatïgin, le compositeur Alexander Ossovski (1871-1957), ancien élève de Nicolai Rimski-Korsakov, le compositeur et critique Yuliy Engel (1868-1927) et Boris Asaf'ev qui s'est joint aux autres un peu plus tard [36]. Le plus jeune membre était Pierre Souvtchinski (1892-1985), âgé alors de vingt-trois ans : héritier d'une grande fortune, il était le soutien financier de la revue.

Contrairement à ce que laissait présager cette association avec plusieurs défenseurs de l'œuvre de Stravinski (Karatïgin, Asaf'ev, Souvtchinski), Andrei Rimski-Korsakov ne revint nullement sur ses positions. Le premier numéro, paru en septembre 1915, comporte un article de celui-ci sur *le Rossignol* : le compositeur y est accusé « de caprice, de cynisme et de tape-à-l'œil » ; il lui reproche une « timidité immature et un manque d'originalité ». Le pire, selon l'auteur, c'est « ce talent défectueux dont les audaces ne résultent pas de la confiance en soi, mais du doute » [37]. L'article se termine sur un discours adressé à l'enfant ingrat : « Stravinski est le fils, enfant prodigue, mais fils légitime de la Nouvelle Ecole Russe et c'est derrière un masque qu'il bafoue cette terre qui l'a nourri » [38].

Plus cynique encore, et plus grave sans doute aux yeux de Stravinski, Andrei Rimski-Korsakov parlait du *salto mortale* du compositeur pour dénoncer son « adhésion au goût parisien ». Stravinski a d'ailleurs malicieusement repris cette expression du *salto mortale* dans la partition de *Renard* composée à la même époque. Plus de quarante-cinq ans plus tard, il évoquait encore cette affaire sur un ton rageur, parlant d'un article « particulièrement antipathique » [39].

Dans les numéros suivants, on peut observer que l'hostilité à l'égard de Stravinski se transforme en boycott pur et simple. Dans cette revue, la musique contemporaine était traitée dans une partie isolée intitulée *Khronika* (*Chronique*) ; le nom de Stravinski en est absent, hormis une seule mention concernant l'exécution du *Faune et la bergère* à la Société musicale russe le 12 décembre 1915 ; ce compte rendu, anonyme (mais sans doute d'Andrei Rimski-Korsakov) évoque avec un regret nostalgique « la période à laquelle appartient cette œuvre de Stravinski qui remonte déjà à un lointain passé » [40].

Suite à un concert de janvier 1917, dont nous ignorons le programme, le critique Boris Asaf'ev avait rédigé un petit article pour la revue où il analysait le style de trois grands compositeurs russes contemporains – Prokofiev, Miaskovki et Stravinski – et attribuait à ce dernier « une inclination à une matérialisation ultra-raffinée du son » [41]. Andrei Rimski-Korsakov refusa d'imprimer ce commentaire dans sa chronique [42] et Asaf'ev se retira immédiatement du comité éditorial, soutenu par Pierre Souvtchinski,

qui fit de même. La revue, ainsi privée d'un mécène indispensable, disparut peu après.

4. *Melos*

Au début de l'année 1917, Asaf'ev et Souvtchinski décident de s'associer pour fonder une revue intitulée *Melos*. Les événements d'octobre empêcheront le nouvel organe de poursuivre sa diffusion au-delà des deux premiers numéros. D'après Taruskin, ce serait à ce moment-là que Boris Asaf'ev aurait convaincu Souvtchinski de se ranger dans le camp des modernistes, et plus exactement dans le « camp Stravinski » [43] ; en effet, Asaf'ev, conscient de ce que le compositeur était devenu le symbole de l'avant-garde musicale russe, date sa fascination grandissante pour Stravinski des années 1916-1917 [44].

Le désengagement de Boris Asaf'ev et Pierre Souvtchinski avait créé un vrai scandale qui avait poussé Andrei Rimski-Korsakov à repréciser ses convictions et ses positions dans le seul numéro de *Muzïkal'nïy sovremennik* postérieur à l'abandon du mécène :

> Nous échappons délibérément à la canonisation prématurée de jeunes auteurs encore immatures. […] Nous considérons que, en Russie aujourd'hui, l'académisme n'existe pas […]. Nous considérons l'héritage de la Nouvelle Ecole Russe, loin d'être périmé, […] et pas encore complètement assimilé. Pour beaucoup, c'est encore l'art du futur. On discerne des signes de déclin et de fatigue dans l'art occidental, traits absents de la musique russe contemporaine. Sans parler des créateurs contemporains décédés – mais en vie dans le sens spirituel – Dargomyjski, Moussorgski, Borodine, Rimski-Korsakov, nous avons aussi des créateurs vivants qui commencent seulement à laisser entrevoir la hauteur de leur talent, citons Scriabine, Taneïev, Glazounov, Liadov, Rachmaninov [45].

Andrei Rimski-Korsakov termine sa diatribe par la citation du premier verset du chapitre 26 du *Lévitique* : « Ne vous fabriquez pas de faux dieux, n'érigez à votre usage ni idole ni stèle ».

Asaf'ev et Souvtchinski auront sans doute pris un grand plaisir à se moquer de l'éditorial d'Andrei Rimski-Korsakov dans les pages introductives du premier numéro de *Melos*, rédigé au printemps 1917 et publié en septembre. Sous le titre « Soblaznï i preodoleniya » [« Les tentations et comment en venir à bout »], ils retournent contre lui la citation du *Lévitique* en dénonçant ses propres idoles : « académisme, esthétisme, dilettantisme » [46].

Echappant à la peur des conservateurs russes et favorables aux progrès de l'art, Souvtchinski et Asaf'ev vont devenir deux des plus grands exégètes de Stravinski. Le premier exprimera des idées d'une grande singularité qui contribueront largement à l'exégèse stravinskienne, après son installation en France et au moment où ses relations avec le compositeur vont s'intensifier. Le second produira les analyses les plus fouillées de la musique de Stravinski et fera preuve d'une rare clairvoyance, mais resté en Russie après la révolution, il sera peu à peu soumis au silence imposé par le régime soviétique.

5. Critiques de la Russie soviétique

Si l'on en croit la plupart des critiques soviétiques traitant de l'histoire de la musique de leur pays, la diffusion de l'œuvre de Stravinski y aurait été quasi inexistante jusqu'en 1950, et son nom jamais prononcé. Il serait plus juste de dire que son œuvre n'y était quasi pas entendue, et qu'au niveau des débats, son nom apparaissait de temps à autre de manière très circonspecte dans les revues musicales. Cet aspect de la critique de Stravinski sous le régime soviétique demeure assez méconnu. Nous en esquissons le panorama ; d'une part, pour souligner que quelques critiques ont manifesté, pendant un certain temps, leur soutien au compositeur ; d'autre part, pour mieux cerner l'argumentation de rejet de Stravinski imposée par la politique artistique soviétique. A l'évidence, après la révolution de 1917, il y eut une véritable diabolisation de Stravinski. Par son choix de vivre hors de son pays, de ne pas rester fidèle à sa « destinée historique », et *a fortiori* sa désapprobation ouverte du régime, le compositeur ne pouvait être perçu par les autorités, et par le contrôle mis en place, que comme une personnalité nuisible à ses compatriotes et à ses collègues.

La bibliographie reflète assez bien cet état de fait. A la fin des années cinquante, deux grandes encyclopédies musicales paraissent en Russie : la première est une *Histoire de la musique russe* [47] qui se termine par un chapitre consacré à Stravinski ; la seconde est une *Histoire de la musique russe soviétique* [48] où le nom de Stravinski n'est pas cité. On le voit, si Stravinski trouve une place dans l'histoire de la musique de la Russie prérévolutionnaire, et si, au début des années vingt, les écrits et les concerts qui lui sont consacrés témoignent encore d'une certaine tolérance à son égard, il sera radicalement exclu de l'ère soviétique stalinienne [49].

Dans les années vingt, quelques œuvres de Stravinski continuent à être exécutées. Comme Stravinski le dit dans *Chroniques de ma vie*, il y eut quelques exécutions de *Petrouchka*, *L'oiseau de feu*, *Pulcinella* et *Renard* à Leningrad dans les années vingt [50]. Vers 1925, Stravinski avait d'ailleurs été invité par Anatoli Vasilievich Lunacharski (1875-1933), membre du premier gouvernement bolchevik et commissaire du peuple à l'éducation de 1918 à 1929, à diriger un concert de ses œuvres, mais le compositeur déclina l'invitation [51].

6. Trois livres édités dans les années vingt

Quelques livres, souvent assez courts, ont été consacrés à Stravinski dans la Russie des années vingt. Leur publication épouse le lent déclin des positions à l'égard de la musique contemporaine en Union soviétique. Nous parlerons du livre de Boris Asaf'ev au chapitre suivant.

Vainkop

En 1927, deux ans avant la publication de l'épaisse monographie de Boris Asaf'ev [52], Yuli Vainkop avait rédigé un livret destiné à paraître dans une série consacrée aux compositeurs contemporains [53]. Compte tenu du format et de la présentation, cette brochure était manifestement destinée à une large diffusion et reflète de ce fait assez bien l'existence d'un intérêt certain pour la musique de Stravinski. Vainkop trouve un équilibre entre informations « factuelles » et brèves

analyses d'œuvres. Son approche n'est pas technique : c'est plus le discours d'un admirateur que celui d'un critique ou d'un analyste.

Belaiev

Outre l'opuscule de Vainkop, la bibliographie en russe fait aussi état d'un livret étonnant de Victor Belaiev (1888-1968) sur *Les Noces* (1917) ; l'édition anglaise précise qu'il s'agit de la traduction d'une édition en russe [54].

L'auteur fait de *Noces* « une œuvre de profonde importance nationale ». Comme Asaf'ev, Belaiev situe Stravinski dans l'opposition du groupe des Cinq dont il critique la tendance à confectionner du « melos populaire », contrairement à Stravinski qui retourne à l'essence du « primitif », du véritable « melos populaire » originel. Loin d'avoir été européanisée, la partition de *Noces* confirme selon lui que Stravinski doit être considéré comme « le compositeur le plus russe qui ait jamais existé » [55]. Le commentaire est de première importance : il montre la prégnance de la question du lien qui subsiste entre Stravinski et son pays natal dans l'esprit des critiques soviétiques des années vingt. Elle est au cœur même de tous les débats sur le compositeur et reflète aussi cette passion pour la « russité » que l'on trouve dans les commentaires de Belaiev ou d'Asaf'ev.

Druskin

Michail Druskin (1905-1994) a été un disciple de Boris Asaf'ev. Dès 1928, il a concentré son intérêt sur les œuvres pour piano de Stravinski. Dans son livre intitulé *Novaya Forte piannaya Muzïka* [56] [*Nouvelle musique de piano*], il consacre quelques pages à la musique de Stravinski et disserte sur ses premières œuvres, comme les *Etudes* op. 7 (1908), puis sur les dernières œuvres, c'est-à-dire le Concerto pour piano et orchestre d'harmonie (1924), la *Sonate* (1924), la *Sérénade* (1925). Druskin est particulièrement fasciné par le *Piano Rag Music* (1919), qu'il considère comme un tournant dans la musique de piano du XXe siècle.

Quelques années plus tard, en 1935, Druskin consacre un petit livre à *Petrouchka*, avec la collaboration de Iouri Slonimski (1894-1995), spécialiste du ballet russe [57]. L'approche y est plus réservée et reflète sans doute l'apparition de la mainmise soviétique. Les auteurs défendent Stravinski contre le reproche d'une production qui suivrait « le zigzag des modes artistiques bourgeoises », mais ils se voient contraints de reconnaître que le compositeur subit une « crise idéologique » [58]. Aussi, en le qualifiant de « maître plus éminent de la musique contemporaine de l'ouest bourgeois » [59], Druskin érige une barrière nette entre le compositeur et son pays d'origine, nouvel indice, de cette position politiquement imposée par rapport à la musique de Stravinski. Si beaucoup tentaient de préserver à tout prix l'appartenance du compositeur à la Russie dans les quelques publications des années vingt, celle-ci sera peu à peu reniée dans les années trente.

7. Sous Staline

Sous le régime de Staline, l'exégèse stravinskienne est muselée, disons « stalinisée ». Alors que l'on observe un grand développement des débats en Europe, en France particulièrement à cette époque, l'image de Stravinski est de plus

en plus discréditée en Russie. On passe d'une certaine approbation durant les années 1920 à la répression pure et simple dans les années 1930 ; le rejet se maintiendra dans les années quarante et cinquante. On ne peut pour autant parler d'absence totale de Stravinski sur le terrain de la musicologie soviétique. Et ce sont les rares occurrences de son nom dans les publications qui sont dignes d'intérêt ; elles nous éclairent sur le statut et les commentaires qui lui étaient alors réservés. Au moment où le concept du réalisme socialiste s'est imposé, l'antagonisme à l'égard de Stravinski, et de la musique ouest-européenne en général, est devenu redoutable : si les œuvres du compositeur sont discutées, paradoxalement, elles ne sont pas jouées [60].

Au début des années trente, l'Association pour la musique contemporaine, fondée en 1923 par Boris Asaf'ev, disparaît [61]. A partir de 1933, l'Union des compositeurs soviétiques et son organe, le journal *Sovietskaya Muzïka*, règnent en maître absolu. Un nouveau concept esthétique émerge en même temps : le réalisme socialiste ; prôné par l'écrivain Maxime Gorki (1868-1936) à la première conférence des écrivains soviétiques en 1934, il sera ensuite étendu au domaine de la musique. Plus de trente ans plus tard, il est encore défini avec la même vigueur par James Bakst dans un ouvrage publié aux Etats-Unis :

> *Socialist realism portrays Communist truth, party spirit, and nationality as an expression of the interests of the proletariat. The development of the arts is guided by the Communist party. The aesthetic qualities of revolutionary socialist reality are the vital bases of art. The working class (the people who have mastered socialist consciousness) is the hero of art. Communist ideas are the bases of art. Art assuming a musical meaning and perspective of development becomes closely connected with forms of social consciousness, such as ethics, philosophy, and politics. […] A means of achieving ideological content in music is the soviet theory of musical intonations which rejects the metaphysical understanding of musical form and suggests instead the process of intonations in a musical composition. […] Thus music becomes an art of intoned meaning, a sound image that reflects reality. According to materialistic dialectics, this cognised intoned meaning is an apprehension, through imagery, of activity of human consciousness inseparable from the development of social consciousness* [62].

Ce rejet total de l'expression par la forme rangeait catégoriquement Stravinski au rang de pire ennemi [63]. Dans cette atmosphère tendue, une réévaluation de l'œuvre de Stravinski était inévitable. En 1933, un des plus importants historiens de la musique en Union soviétique, Arnold Alshvang (1898-1960), publie un essai où il évoque « le cheminement idéologique de Stravinski » [64], détruisant ainsi complètement l'aura de « génie » du compositeur, qui avait été développée et défendue jusque-là en Russie par Asaf'ev et ses collègues. Comme tous les écrits de Alshvang, très fortement imprégnés de l'idéologie officielle de l'époque [65], sa révision de l'image de Stravinski repose sur le simple fait d'associer le compositeur à la classe bourgeoise prérévolutionnaire haïe ; la critique de Alshvang se fonde donc sur l'introduction d'un élément sociopolitique [66].

Dans ces pages, le jeune Stravinski est décrit comme « un artiste national russe, certes avec une attache à la Russie, mais associé à des éléments du symbolisme et de la décadence européenne » [67]. Il a été « socialement conditionné par un environnement

artistique centré idéologiquement, non en Russie, mais à Paris » [68]. Dans les ballets de Diaghilev comme dans la musique de Stravinski, la bourgeoisie impérialiste russe rejoint l'art de la bourgeoisie mondiale, devenue « européanisée ». En 1933, Alshvang divise la production de Stravinski en trois périodes : les ballets d'avant 1914, une seconde période de 1914 à 1923, et enfin les dernières œuvres (jusqu'en 1931).

Pour la première période, le critique russe s'astreint à ne pas reconnaître l'importance capitale de *Petrouchka*, de *l'Oiseau*, ou du *Sacre*, mais admet que ces œuvres sont « les résultats les plus brillants de l'impressionnisme musical sur le sol russe » [69]. Il les conçoit comme l'expression d'un art réactionnaire, une stylisation bourgeoise d'éléments de la vie paysanne et une idéalisation formelle d'un passé lointain, un pur produit créé par la technique la plus récente de l'art bourgeois européen. L'évolution ultérieure de Stravinski reflète selon lui la tendance générale de cet art bourgeois : la négation de l'impressionnisme. Le compositeur aurait voulu créer une sorte de « cubisme musical » par des techniques stériles de déplacements et de distorsions.

Alshvang situe la seconde période de Stravinski entre 1914 et 1923 avec *L'histoire du soldat*, *Pulcinella*, *Mavra* et *Noces*. Selon lui, ces pièces frappent par leurs instrumentations inhabituelles, et par l'accumulation d'un matériau « musico-historique ». Mais derrière la brillance extérieure, il faut percevoir un déclin et un appauvrissement des idées créatives, des valeurs musicales, reflétés dans le pessimisme général de l'après-guerre en Europe [70]. Alshvang continue aussi à critiquer le thème du « Russe émigré » qui s'exprime à travers une représentation exagérée de la Russie du passé, idéalisée dans ses aspects les plus inertes. Il s'acharne, en somme, à démontrer que les œuvres « russes » de Stravinski ne reflètent en aucun cas une « réalité russe ».

Selon le critique, la dernière phase stylistique en date commencerait après 1923. Ayant absorbé le jazz et abandonné le « thème de l'émigré », Stravinski a pressenti la mode parisienne à venir pour se faire leader du « purisme en musique », « l'art élevé, libre et détaché de l'ironie et de l'existence sur terre » [71]. « Maintenant que les grands apologistes tentent d'expliquer la portée philosophique de son art, le public s'ennuie », affirme Alshvang, qui doute de la capacité de Stravinski à produire un véritable contenu et estime que plusieurs de ses contemporains (Honegger, Hindemith) sont plus intéressants en dépit du « fond profondément décadent que tous les compositeurs bourgeois partagent » [72]. *Œdipus Rex* lui paraît « mortellement statique » comparé à l'*Antigone* de Honegger, et *L'histoire du soldat* n'atteindra jamais la « simplicité touchante » de *Hary Janos* de Kodály.

Les œuvres instrumentales écrites entre 1923 et 1931 frappent aussi par ce style « élevé », par l'utilisation des formes et des formules du passé. Alshvang est de plus en plus malveillant : « anémique », dit-il, « matériau thématique décadent », « gaieté artificielle avec une larme de temps à autre », « emphase fallacieuse sur le constructivisme », « sécheresse insupportable », « extinction de l'émotionnel » [73]. Même les œuvres « séduisantes » renvoient selon lui à une sorte de romantisme épigonal. Dans le finale du *Capriccio*, Alshvang reconnaît des « échos plaisants » de la musique de ballet d'un Delibes et, d'une manière générale, chaque œuvre revient

à un mélange éclectique de Haendel, du jazz, de la messe catholique ou encore de Tchaïkovski [74].

L'essai de Alshvang reflète surtout le désenchantement grandissant de la musicologie russe par rapport à l'évolution artistique de Stravinski et, parallèlement, aux dogmes artistiques imposés par le régime. A partir de 1933, il est certain que les liens intérieurs et extérieurs du compositeur avec son pays sont définitivement rompus. Il s'agit bien d'une falsification presque avouée puisque les œuvres du plus lointain passé deviennent des objets suspects : on va jusqu'à reconsidérer certaines partitions, du *Sacre* à *Mavra* en passant par *Les Noces*, comme des déformations intentionnelles de la réalité historique russe. L'introduction, dans l'exégèse, du critère idéologique devient l'élément de base de la réflexion.

Dans le cas de Stravinski, l'antagonisme latent sera aggravé plus tard par les publications de *Chroniques de ma vie* et *Poétique musicale*, qui contiennent beaucoup de points de vue franchement opposés aux concepts soviétiques [75]. La Seconde guerre mondiale a mis temporairement entre parenthèses les controverses esthétiques du monde artistique soviétique. Mais après la guerre, il y eut un retour vigoureux à la condamnation pure et simple des aspects « formalistes » en philosophie, en art et en musique.

*

Dans le domaine russe, la réception de la production de Stravinski est divisée en trois temps. *Primo*, l'exil de Stravinski dans les années 1910 engendre la jalousie et la méfiance de ses pairs, surtout d'Andrei Rimski-Korsakov. *Secundo*, s'ensuit une période de près de trente années de mise à distance et le début de la censure du compositeur. *Tertio*, un bannissement absolu laissera place à une réhabilitation progressive de son œuvre dans les années soixante.

Avant 1930, la critique russe formule les deux thèmes qui demeureront les piliers de l'exégèse stravinskienne : la question du génie et le problème de la russité de Stravinski. Après 1930, l'exégèse stravinskienne en Russie constitue un fait politique. Cette dimension est propre au pays ; elle doit être prise en compte pour appréhender le panorama européen que nous nous proposons de brosser. En outre, elle a largement contribué à la méfiance, viscérale chez Stravinski, à l'égard du monde de la critique musicale en général.

Notes

[1] P. Souvtchinski, « Qui est Strawinsky ? », *Cahiers musicaux*, revue mensuelle des Jeunesses musicales de Bruxelles, 3/16, janvier 1958, p. 9.

[2] E. W. White, *Stravinsky. Le compositeur et son œuvre*, traduit de l'anglais par Dennis Collins, Paris, Flammarion, 1983, p. 27.

[3] Héritier de la tradition de Liadov et de Rimski-Korsakov, dont il fut l'élève au conservatoire de Saint-Pétersbourg, Nikolai Yakovlevich Miaskovski était le correspondant pétersbourgeois du journal moscovite *Muzïka*. Sa carrière de compositeur fut marquée plus tard par les dogmes du réalisme socialiste.

[4] Critique et compositeur, Karatïgin fut l'un des fondateurs de la Société des Soirées de musique contemporaine (1910-1912) et le fondateur de l'Association de musique contemporaine. Il dirigeait également la maison d'édition Triton, qui promouvait la musique d'avant-garde, et qui publia le *Kniga o Stravinskom* de Boris Asaf'ev (voir *infra*).

[5] V.G. Karatïgin, « Sed'moy kontsert Kusevitskogo [Septième concert de Koussevitzki] », *Rech'* [*Discours*], 25 janvier 1913.

[6] V.V. Derzhanovski, « Petrushka'u Kusevitskogo [Petrouchka par Koussevitzki] », *Utro Rossii* [*Le matin de la Russie*], 1er février 1913.

[7] V. G. Karatïgin, « Vesna svyashchennaya [Le Sacre du printemps] », *Rech'* [*Discours*], 16 février 1914, p. 122-129. Article reproduit dans F. Lesure, *Le Sacre du printemps. Dossier de presse*, Genève, Minkoff, 1980, p. 81-85.

[8] *Ibid.*

[9] *Ibid*.

[10] N. Ya. Miaskovski, « I. Stravinski Zhar-ptitsa, skazkabalet [I. Stravinski. *L'oiseau de feu*, ballet-conte populaire] », *Muzïka*, 8 octobre 1911, 45, p. 970-972.

[11] *Ibid*.

[12] N. Ya. Miaskovski, « *Petrushka*, balet lg. Stravinskavo [*Petrouchka*, ballet de Igor Stravinski] », *Muzïka*, 59, 14 janvier 1912, p. 72-75.

[13] *Ibid*.

[14] N. Ya. Miaskovski, « *Petrushka*, balet lg. Stravinskavo [*Petrouchka*, ballet de Igor Stravinski] », *Muzïka*, 59, 14 janvier 1912, p. 72-75.

[15] N. Ya. Miaskovski, « Simphoniya I. Stravinskogo [La première symphonie de Stravinski] », *Muzïka*, 91, 22 août 1912.

[16] A propos de la Première symphonie, Stravinski écrit à Derzhanovski le 5 (calendrier julien)/18 (calendrier grégorien) juin 1912 : « En soi, l'œuvre n'est pas intéressante, mais c'est un document pour montrer comment ne pas composer ». Voir R. Craft (éd.), *Stravinsky : Selected Correspondence*, London, Faber and Faber, vol. I, 1982, p. 42 et V. Varuntz (éd.), *I. F. Stravinskij. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materiali k biografii*, Moscou, Kompositor, vol. I, 1998, p. 335-336 [ci-après : Craft, *SSC* et Varuntz, *SPRK*].

[17] Lettre de Miaskovski à Prokofiev, 12/25 septembre 1913 (traduite du russe), *in* S. Shliftshteyn (éd.), *N. Ya. Myaskovsky : Stat'i, pis'ma, vospominoniya,* 2 vol., Moscou, Sovetskiy Kompositor, 1960. Cité par S. Walsh, *Stravinsky, A Creative Spring : Russia and France 1882-1934*, New York, A. Knopf, 1999, p. 223.

[18] Lettre de Miaskovski à Stravinski, 7 août 1913, citée par Craft, *SSC*, vol. I, p. 53.

[19] Citation d'une lettre de Miaskovski à Derzhanovski dans une lettre de Derzhanovski à Stravinski, 24 juillet 1913, citée par Craft, *SSC*, vol. I, p. 52.

[20] Une partie de la correspondance en russe de Stravinski et Derzhanovski a été traduite en anglais par Craft, *SSC*, vol. I, p. 41-70. La correspondance presque complète est aujourd'hui disponible en russe dans l'édition de Varuntz, *SPRK*, 3 vol., 1998-2003.

[21] Lettre de Derzhanovski à Stravinski, 30 avril [13 mai] 1913 (traduite du russe), *in* Craft, *SSC*, vol. I, p. 47 ou Varuntz, *SPRK*, vol. II, lettre n° 447.

[22] *Ibid*.

[23] Lettre de Derzhanovski à Stravinski, 11 juin [24 juin] 1913 (traduite du russe), *in* Craft, *SSC*, vol. I, p. 51 ou Varuntz qui date la lettre du 8 [21] juin 1913, vol. II, lettre n° 503.

[24] Leoni Leonidovich Sabanayev (1881-1968), musicologue, critique et compositeur russe, grand promoteur de la musique contemporaine dans les années 1910, en particulier celle

de Scriabine ; il a publié un article sur le *Prométhée* de Scriabine dans le *Blaue Reiter* de Franz Marc et Vassili Kandinski en 1912.

[25] La position de Nikolai Dimitriyevitch Kashkin (1839-1920) dans la société musicale russe était établie depuis plus de cinquante ans. Il avait commencé la critique musicale en 1862, ce qui lui permit de suivre tout le développement de la musique russe classique de toute la seconde moitié du XIXe siècle.

[26] R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, *A Biography of the Works Through Mavra*, Berkeley, University of California Press, 1996 [ci-après Taruskin, *SRT*].

[27] Lettre d'Andrei Rimski-Korsakov à sa mère, 24 juin [7 juillet] 1910 (traduite du russe), *in* Varuntz, *SPRK*, vol. I, lettre n° 179.

[28] S. Walsh, *Stravinsky, op. cit.*, p. 196.

[29] *Ibid*.

[30] A.N. Rimski-Korsakov, « 7-y Simfonicheskiy Kontsert S. Kusevitskago [Le 7e concert symphonique de Koussevitzky] », *Russkaya Molva* [*La renommée russe*], 25 janvier 1913. Cité par Taruskin, *SRT*, vol. I, p. 764.

[31] A.N. Rimski-Korsakov, « Baletï Igorya Stravinskogo [Les ballets d'Igor Stravinski] », *Apollon*, 1, 1915, p. 46-57.

[32] *Ibid*., p. 54-55, cité d'après la traduction anglaise de R. Taruskin, *SRT*, vol. II, p. 1120.

[33] A.N. Rimski-Korsakov, art. cit., p. 50. D'ailleurs l'auteur oppose Scriabine à Stravinski en qualifiant Scriabine de « néoclassique ». Selon nous, il s'agit ici de la toute première occurrence du qualificatif dans le cadre de la musique russe du début du XXe siècle. Le fait qu'Andrei Rimski-Korsakov l'utilise pour qualifier Scriabine, et non Stravinski, s'explique facilement dans le contexte de l'époque : là où le critique perçoit et accuse une volonté farouche de Stravinski de s'inscrire dans l'avant-garde, il reconnaît à Scriabine une certaine forme de continuité avec la tradition.

[34] Cité par Taruskin, *SRT*, vol. II, p. 1120.

[35] L. Sabaneyeff, *Modern Russian Composers*, traduit du russe par Judah A. Joffe, New York, International, 1927, p. 65, cité par St. Campbell, « Stravinsky and the critics », *in* J. Cross (éd.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 233.

[36] Taruskin, *SRT*, vol. II, p. 1121.

[37] A.N. Rimski-Korsakov, « O Solov'e' Igorya Stravinskogo [Le *Rossignol* d'Igor Stravinski] », *Muzïkal'nïy sovremennik*, I/1, 1915-1916, p. 80-97.

[38] A.N. Rimski-Korsakov, art. cit.

[39] I. Stravinski et R. Craft, *Expositions & Developments*, New York et Londres, Faber & Faber, 1962, p. 135.

[40] Non signé [Andrei Rimski-Korsakov], « Simfonicheskoye sobraniye I.R.M.O. [Réunions symphoniques [de la Société Musicale Russe] », *Khronika zhurnala Muzïkal'nïy sovremennik*, 12, 1915, p. 15 ; cité et traduit d'après Taruskin, *SRT*, vol. II, p. 1123.

[41] Cité par Taruskin, *SRT*, vol. II, p. 1124.

[42] Cité par Orlova d'après une épreuve appartenant à Roman Gruber dans Ye. M. Orlova, *B.V. Asaf'yev*, Leningrad, Muzïka, 1977, p. 19. Voir aussi B. Asaf'ev, *A book about Stravinsky*. Translated by Richard F. French, with an introduction by Robert Craft, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

[43] Taruskin, *SRT*, vol. II, p. 1124.

[44] *Kniga o Stravinskom* (Leningrad, Triton, 1929), p. 5.

[45] A.N. Rimski-Korsakov, « Ot redaktora [De la rédaction] », *Muzïkal'nïy sovremennik*, 2/4, décembre 1916, p. 12-13.

[46] I. Glebov [B. Asaf'ev], « SoblaznÏ i preodoleniya [Les tentations et comment en venir à bout] », *Melos*, 1, 1917, p. 4. Bien que l'article porte la signature de Asaf'ev seul, l'influence

de Souvtchinski est sensible dans la référence à Bergson et à *l'élan vital* que Souvtchinski reprendra comme fil rouge de son article sur « La Notion du temps et la musique » (1939) et qu'il a réinséré dans *Poétique musicale*. (voir les chapitres consacrés à Souvtchinski et à la *Poétique musicale* de Stravinski).

[47] N. Tumanina, *Istoria Russkoi Muzyki*, 3 vol., Moscou, 1957-1960.

[48] *Istoria Russkoi Sovietskoi Muzyki*, 3 vol., Moscou, 1957-1960.

[49] B. Schwartz, « Stravinsky in Soviet Russian criticism », *Musical Quarterly*, 48/3, 1962, p. 340-361, réédité dans P. H. Lang (éd.), *Stravinsky : A New Appraisal of His Work*, New York, The Norton Library, 1963, p. 74-95.

[50] I. Stravinski, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1935-1936, rééd. 2000.

[51] Taruskin, *SRT*, vol. II, p. 1602.

[52] I. Glebov [peudonyme de B. Asaf'ev], *Kniga o Stravinskom* [*Un livre sur Stravinski*], Leningrad, Triton, 1929.

[53] Y. Vainkop, *Stravinski*, Leningrad, 1927.

[54] Victor Belaiev, *I. Stravinsky's Les noces*. Traduit par S.W. Pring, London, 1928. La date de l'édition russe (pour peu que l'ouvrage ait paru en russe) n'est pas mentionnée et nous n'en avons pas trouvé trace. Victor Belaiev (1888-1968) est un musicologue russe qui a publié beaucoup sur l'histoire de la musique en Russie, sur la musique turque et a consacré une monographie au compositeur russe Georgy Lvovitch Catoire. Il n'a aucun lien avec l'éditeur Mitrofan Belaiev.

[55] V. Belaiev, *op. cit*., p. 4.

[56] M. Druskin, *Novaya Forte piannaya Muzïka*, Leningrad, 1928.

[57] I. Slonimski et M. Druskin, *Petrouchka*, Leningrad, 1935.

[58] *Ibid.*, p. 16.

[59] *Ibid*.

[60] Il faut peut-être considérer ici que la propagation du disque est à l'origine de ce changement de situation ; de plus, le retour en URSS de nombre d'émigrés ayant vécu en Europe peut aussi expliquer le phénomène.

[61] Fr. C. Lemaire, *La musique du XXe siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, Paris, Fayard, 1994, p. 57.

[62] J. Bakst, *A History of Russian Soviet Music*, Westport, Greenwood Press, 1966, p. 285-286.

[63] Prokofiev disait que, pour les Soviets, le formalisme en musique correspondait en définitive à « toute œuvre qui ne puisse être comprise à la première audition ». Cité par B. Schwarz, art. cit., p. 80.

[64] A. Alshvang, [« Stravinski »], *Sovietskaya Muzïka*, 5, 1933. L'essai est réédité dans A. Alshvang, *Izbrannye Statii*, Moscou, 1959.

[65] M. Lobanova, « Arnold Alshvang », *MGG*, Personenteil, vol. 1, col. 540-541.

[66] Les exemples cités dans ce paragraphe ont été traduits de l'anglais à partir de B. Schwarz, art. cit., p. 80-81.

[67] A. Alshvang, art. cit., cité par B. Schwarz, art. cit., p. 80.

[68] *Ibid*.

[69] *Ibid*.

[70] *Ibid*.

[71] *Ibid*.

[72] *Ibid*.

[73] A. Alshvang, *Izbrannye Statii*, Moscou, 1959, p. 302.

[74] *Ibid*.

[75] Dans *Poétique musicale*, la cinquième leçon intitulée « Les avatars de la musique russe » vise particulièrement le régime soviétique.

CHAPITRE II

Boris Asaf'ev

1. Repères biobibliographiques

Boris Vladimirovich Asaf'ev est né à Saint-Pétersbourg le 17/29 juillet 1884 [1] et décédé à Moscou le 27 janvier 1949. Il a exercé les activités de musicologue et de critique tout en s'essayant à la composition [2]. Après ses études au conservatoire de Saint-Pétersbourg, entre 1904 et 1910, auprès de Nikolai Rimski-Korsakov et d'Anatoli Liadov, il obtient en 1908 un diplôme de la Faculté de philologie et d'histoire de l'Université de la même ville.

A partir de 1914, Asaf'ev adopte le pseudonyme d'Igor Glebov et écrit notamment pour les revues *Muzïka* [*Musique*], *Muzïkalnïy sovremennik* [*Le contemporain musical*], *Zhizn' iskusstva* [*La vie de l'art*] et *Krasnaya Gazeta* [*Le journal rouge*]. Après la Révolution, en 1919, Asaf'ev est nommé conseiller artistique au théâtre Marinsky (Saint-Pétersbourg) et, la même année, il est placé à la tête de la Bibliothèque centrale des théâtres musicaux de l'Etat ; il collabore également à la création du département de musique de l'Institut d'histoire de l'art de sa ville natale, rebaptisée entre-temps Petrograd. En 1925, il est nommé professeur au conservatoire de la même ville – désormais Leningrad – et opère une réforme du département de musique de manière à unir l'enseignement de l'Université à la préparation technique des musiciens.

En 1926, Asaf'ev développe les activités de l'Association pour la musique contemporaine à Leningrad et crée la Société de nouvelle musique. Les deux groupes fusionnent l'année suivante. Au sein de cette nouvelle institution, il organise des concerts de jeunes musiciens russes locaux, de compositeurs occidentaux, notamment le Groupe des Six, mais aussi les œuvres, alors peu connues en Russie, de Prokofiev et de Stravinski. Il contribue aussi activement à l'actualisation du répertoire des maisons d'opéras en soutenant notamment la création russe de *Wozzeck* de Berg en

1927. Pendant les années trente, il s'est davantage consacré à la composition ; il laisse des ballets et quelques symphonies. En 1943, il déménage à Moscou, où il est nommé directeur du département de recherche du conservatoire ainsi que du département musique de l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie des sciences de l'URSS. Nommé Artiste de la nation soviétique en 1946, il devient président de l'Union des compositeurs en 1948 et 1949.

Reprenant son travail musicologique au début des années quarante, il parvint en 1947 au sommet de sa carrière grâce à une recherche magistrale sur le formalisme en musique : les deux volumes de *Muzïkalnaya forma kak protsess* [*La forme musicale en tant que processus*] [3]. Asaf'ev fut incontestablement le théoricien et l'historien de la musique le plus influent de la Russie soviétique de la première moitié du XXe siècle. Il fut l'avocat le plus fervent de la musique moderne en Russie à une époque où les défenseurs de celle-ci étaient bien peu nombreux à cause de la répression.

Son plus grand souci a été de mettre en exergue l'héritage classique de la musique russe et de la musique contemporaine. Il a noué des contacts avec Berg, Hindemith, Schoenberg, Milhaud, Honegger et Bartók. Il a publié un nombre considérable de monographies consacrées aux grands compositeurs russes et à quelques compositeurs occidentaux : *Scriabine* (1921), *Liszt* (1922), *Tchaïkovski* (1922), *Chopin* (1922), *Moussorgski* (1923), *Glazounov* (1924), *Beethoven* (1927), *Prokofiev* (1927), *Stravinski* (1929) [4]. Il a d'abord écrit quelques brefs essais centrés sur des œuvres isolées de Stravinski qui seront réintégrés plus tard dans son livre *Kniga o Stravinskom* [*Un livre sur Stravinski*] [5].

2. *Kniga o Stravinskom*

Asaf'ev entreprend la rédaction d'une importante monographie consacrée à Stravinski en 1924, – en grande partie à partir d'articles écrits auparavant, intégrés tels quels dans le livre – et met un point final à ce travail en 1926 [6]. Intitulé *Kniga o Stravinskom* [*Un livre sur Stravinski*], le livre ne paraît cependant à Leningrad que trois ans plus tard, en 1929, sous son nom de plume Igor Glebov. L'ouvrage est publié par la maison d'édition Triton dirigée à l'époque par le critique Vyacheslav Karatïgin dont l'ambition était de promouvoir la musique d'avant-garde.

Très vite, l'ouvrage a été perçu comme une analyse brillante de l'œuvre de Stravinski, mais les circonstances politiques, évoquées au chapitre précédent, ont plongé l'ouvrage dans l'oubli. Interdit de toute diffusion, pendant près de cinquante ans, ce n'est qu'en 1977 que paraît une seconde édition à Moscou, avant qu'en 1983, une traduction anglaise de Richard French [7], préfacée par Robert Craft, le rende accessible au public occidental.

L'enjeu du livre

A l'évidence, *Kniga o Stravinskom* s'inscrit dans le débat qui opposait les partisans de l'académisme et les esprits ouverts au modernisme, dont Asaf'ev est un peu le porte-parole. Le musicologue y critique ce qu'il nomme le philistinisme prérévolutionnaire : si Stravinski s'est affranchi de l'influence de Debussy et de l'impressionnisme, il a surtout réussi à se détacher de l'académisme pétersbourgeois, plus précisément de son esprit « chauvin » et « fonctionnaire » [8]. Asaf'ev fait

aussi allusion au *Traité d'harmonie* de Nicolai Rimski-Korsakov qui, depuis 1880, dominait la pensée théorique en Russie, mais dont on avait fini par faire, sous l'influence de son fils, un symbole de foi en cette esthétique. A plusieurs reprises, Asaf'ev fait allusion à cette pitoyable attitude de rejet de Stravinski qui règne en Russie, menée principalement par Andrei Rimski-Korsakov. Il défend le point de vue moderniste et présente Stravinski comme le seul compositeur russe qui a su trouver une voie nouvelle pour sortir du chemin scolaire qui ne demande aucun effort de renouvellement.

Dans la préface, écrite avec verve et discernement, Asaf'ev explique qu'il entend enquêter sur un *phénomène* de la musique *européenne* et donner des clefs pour comprendre la musique contemporaine dont Stravinski est indiscutablement le chef de file.

Remarquons la situation géographique – européenne – que l'auteur confère à Stravinski alors que les exégètes d'Europe occidentale verront en lui un compositeur russe, avec tout l'exotisme ou l'orientalisme que ce trait implique à leurs yeux. Il y a là une sorte de croisement des points de vue qui met en exergue un problème récurrent de l'exégèse stravinskienne : le thème de l'exil d'une part, indissociable du problème du sentiment d'appartenance de l'autre. En effet, un des malaises permanents de Stravinski face aux commentaires de la critique vient de ce que, précisément, aucune nation ne le considère comme sien : il n'est nulle part tout à fait chez lui.

Jamais au fil des pages d'Asaf'ev, Stravinski n'est considéré comme un compatriote. D'après le critique, le compositeur est devenu étranger à la Russie, même si son œuvre ne cesse de référer à sa terre natale. Asaf'ev écrit : « Le melos russe est la vie du discours de Stravinski, sa langue maternelle, et non seulement un matériau de citations […] mais Stravinski incarne la culture européenne urbaine » [9]. Si Asaf'ev reconnaît et met en valeur le russisme de Stravinski, il s'agit bien d'une union opérée par Stravinski entre la culture européenne et sa culture russe : le compositeur rompt avec la tradition des « monstres exotiques » qui fascinaient l'Europe romantique.

Un autre aspect de la démarche de Boris Asaf'ev concerne le traitement exclusif des œuvres. Le livre n'est ni une biographie ni un essai d'esthétique. L'auteur se concentre sur l'analyse des œuvres sur la base d'une observation visant à établir les liens entre elles, tels les maillons d'une longue chaîne. Asaf'ev entend dépasser une idée bien établie en 1929, selon laquelle chaque œuvre de Stravinski est un nouveau projet qui ne retiendrait rien du précédent. Au contraire, selon Asaf'ev, il faut mettre au jour l'unité de la pensée à travers les faits distincts. La finalité de l'examen de l'exégète russe est donc d'embrasser le phénomène Stravinski dans sa globalité.

Boris Asaf'ev affirme, dans sa préface, vouloir contrer toute critique négative de l'œuvre de Stravinski. Il s'agit de démontrer qu'il en est le défenseur et de désarçonner les opposants. Dans tout le livre, le point de départ des commentaires d'une œuvre repose sur des rappels de critiques que l'œuvre en question a pu subir au moment de sa création ; l'ignorance de ceux qui les ont émises sera d'autant mieux mise en lumière par les explications érudites de Boris Asaf'ev.

A dater de 1929, le musicologue divise la production de Stravinski en deux périodes : « l'ancien style », qui culmine avec *Noces* avec une prédominance de matière russe, et le « nouveau style », instrumental, témoin de la recherche

du compositeur de « musique pure » et de constructions musicales [10]. Le rejet progressif par le compositeur de l'usage de tout matériau d'essence russe, de toute émotion ou sensibilité apparentée à ses origines est appelé par Asaf'ev « l'ascétisme artistique » [11].

Ses analyses sont d'une précision inouïe, encadrées par une série de paramètres extrêmement variés : culturel, sociologique, philologique, historique, ethnographique et acoustique. Asaf'ev propose une méthode d'analyse assez large dans le choix des paramètres et fait preuve d'une redoutable connaissance de la musique contemporaine.

Apports à l'exégèse stravinskienne

Bien que le livre de Boris Asaf'ev soit resté isolé, dans le sens où il n'a sans doute pas été lu en Europe occidentale à cause de la langue, nous persistons à parler d'« apports à l'exégèse stravinskienne ». En effet, au moins deux grands exégètes russophones n'ont pu contourner cette source richissime : Boris de Schloezer et Pierre Souvtchinski. Stravinski lui-même y a puisé quelques-unes de ses références favorites.

Une lecture diachronique de l'ouvrage révèle les grandes thématiques défendues par Asaf'ev sans suivre l'ordre chronologique qu'il a lui-même privilégié.

Tradition et continuité

Si les analyses d'Asaf'ev sont parfois assez conventionnelles, elles apportent toutefois quantité d'éléments nouveaux. Dans le *Sacre du printemps* par exemple, Asaf'ev prend le parti de considérer la partition selon la logique tonale, examinant les résolutions tonique – dominante. C'est une approche rare, largement négligée dans les études ultérieures, qui mérite une reconsidération. De même, l'intérêt de l'auteur pour la progression mélodique de la partition est très important ; nombre de ses contributions à l'exégèse de l'œuvre de Stravinski relèvent d'un examen attentif du niveau mélodique [12], alors que la plupart des autres analystes se sont consacrés aux questions rythmiques ou harmoniques, la mélodie étant considérée comme un trait romantique désinvesti par Stravinski.

Le musicologue a saisi et mis en valeur la logique de l'écriture musicale de Stravinski sur la base de références « classiques » ou, du moins, héritées du passé, contrairement à nombre d'exégètes qui, bien déterminés à ouvrir les esprits et réévaluer ce qui est désormais « autorisé » ou pas en musique, n'y décelaient que des innovations quasi miraculeuses. Asaf'ev prône ainsi la continuité plutôt que la rupture avec le passé, en s'attachant à la logique et à l'essence de l'œuvre de Stravinski : « la musique de Stravinski est l'enfant d'une époque qui l'a mis au monde pour se donner un sens » [13].

Asaf'ev tient à l'idée d'un lien fort avec le passé chez Stravinski ; il rejoint le compositeur dans son refus du qualificatif de « révolutionnaire ». L'originalité de Stravinski réside dans l'éclatement du noyau d'idées, de croyances, de ce qui est tolérable ou non en musique, et dans la volonté de repousser toujours les limites imposées par l'époque [14]. C'est en cela que, selon Asaf'ev, il peut être considéré comme le chef de file de la musique contemporaine.

Un autre argument concerne la technique élaborée par le compositeur, ou plutôt l'absence d'une technique mécanique destinée à formater toutes les œuvres. Là encore, Asaf'ev ne voit pas de rupture, mais plutôt une chaîne ininterrompue dont les maillons sont toujours différents, une sorte de « technique versatile », en renouvellement perpétuel, observée pour la première fois dans l'histoire de la musique [15].

Dans l'article intitulé « Prozess der Formbildung bei Strawinsky », Asaf'ev développe plus amplement l'aspect de la régénération permanente de la forme chez Stravinski. Bien qu'il insiste peu sur cet aspect dans le livre, il souligne ici la manière dont le compositeur présente, dans chacune de ses œuvres, une réponse nouvelle aux problèmes formels [16]. Il ne revendique pour Stravinski aucune séparation définitive mais une conscience exacte du passé :

> *Stravinsky's creations are rooted in tradition and are themselves an organic development of that tradition, however much his methods may seem perversions of convention to our more conservative contemporaries. People who fear to abandon the accepted doctrines always begin by abusing the unfamiliar out of an instinct for self-preservation. By so doing, they lend support to a Philistinism which, fearful of tradition's overthrow, consciously encourages scholasticism and the preservation of outmoded beliefs. All this is well understood and perhaps even good, because all art that is new and young must temper itself in battle with the old. And above all the battle must be continued, because otherwise music will cease to be the area in which the thoughts and feelings of contemporary man find their most expressive outlet* [17].

Là encore, il faut replacer les propos d'Asaf'ev dans le débat qui divisait la Russie musicale dans les années 1910-1920, et qui, donc, opposait l'exégète pétersbourgeois au clan des « philistins » (selon son propre terme), groupés autour d'Andrei Rimski-Korsakov, qui se voulait le garant de la tradition du Groupe des Cinq. Asaf'ev ne voyait en eux qu'un académisme stérile.

En somme, le musicologue articule les deux points – technique nouvelle et fidélité à la tradition – avec l'expression « nouveau classicisme » qu'il emprunte sans doute aux débats français du début des années vingt. Vers la fin de l'ouvrage, lorsque l'auteur aborde les dernières œuvres de l'époque, c'est-à-dire *Œdipus Rex*, *Apollon* et *Le Baiser de la fée*, il se rétracte et cette expression de « nouveau classicisme », adoptée jusqu'alors, fait place à une définition beaucoup moins enthousiaste : Asaf'ev parle alors d'un langage artificiel, une sorte d'« Esperanto musical » [18].

Un compositeur européen

Asaf'ev insiste aussi sur l'adoption européenne de Stravinski ; il utilise régulièrement l'expression : « représentant de la culture musicale européenne *urbaine* » [19]. A ses yeux, le compositeur assume la situation, particulièrement en France, que les Lully, Cherubini, Gluck ont connue avant lui. On ne se préoccupe pas de savoir si Gluck était français ou allemand, Haendel allemand ou anglais, ou Stravinski russe ou français. Dans tous les cas, l'intégration d'une quantité d'aspects de la musique européenne, de quelque nation qu'elle soit, les définit tous pleinement. Asaf'ev fait de Stravinski l'héritier de cette longue tradition d'intégration européenne.

Asaf'ev revient à maintes reprises sur cette universalité de Stravinski : attaché à l'Europe, par la nécessité de l'Histoire, guide musical pour le reste du monde, mais dépendant de ses origines russes. Il souligne que, pour les Russes, son œuvre demeure un hommage exceptionnel à leurs traditions, même si, selon lui, le compositeur ne peut plus être considéré comme un artiste national :

> *Stravinsky is a representative of European urban musical Culture… But at the same time he is tied to the depth of his soul to Great Russian melos, to folk and peasant songs, vocal as well as instrumental. He carried to the west the rythms, inflections and formal principles of Russia's music of oral tradition* [20].

Dans une perspective prudente et mesurée, Asaf'ev dépasse le sentiment de trahison exacerbé par Andrei Rimski-Korsakov sans pour autant vouloir faire de Stravinski une figure de proue de l'art national russe.

C'est dans une dualité très intéressante que se fondent les analyses musicales de Asaf'ev ; à la frontière de deux mondes, celui d'une culture destinée à un public citadin européen – parisien – avec sa propre tradition (d'où son utilisation de l'expression « culture urbaine »), et celui de l'essence de la vie en Russie, rurale, avec ses fêtes, sa bouffonnerie, ses élans, sa langue, sa vision du monde. Asaf'ev revendique la qualité de cette mise en valeur de l'art populaire alors que les opposants à Stravinski, comme nous l'avons observé, n'y voyaient que moquerie du compositeur et déformation volontaire de la culture russe.

Analyses autochtones d'empreintes russes

En comparaison des analyses qui ont précédé le livre d'Asaf'ev ou des monographies publiées au tournant des années trente en Europe occidentale, les chapitres de *Kniga o Stravinskom* concernant les œuvres en langue russe de Stravinski sont d'une valeur inestimable. Seul un autochtone pouvait déceler des caractéristiques typiquement russes, qu'il s'agisse de traditions musicales, de rites ou encore de modes. De fait, son analyse esthétique, fondée sur des données ethnographiques, s'inscrit toujours en faux contre la stigmatisation nationaliste.

Dans son étude du traitement du matériau issu du folklore, Asaf'ev oppose le cas de Stravinski à la méthode du groupe des Cinq et du cercle Belaiev en l'associant plutôt à la technique de Tchaïkovski :

> *Stravinsky mastered Russian Folk art not as a clever stylist, who knows how to conceal the quotations, nor as an ethnographer unable to assimilate the material… but as a master of his native language…* [21]*. […] Stravinsky and Tchaikovsky have a common attitude towards Russian Folk Art : to them it represents living material rather than archaic language suitable only for adaptation and stylisation* [22] *[…] Stravinsky was not afraid to give artistic shape to tunes familiar to everyone while preserving all their characteristic and vital traits…* [23].

Par ailleurs, l'analyse de *Renard* souligne assez bien les lacunes des non Russes pour la compréhension de ce type d'œuvre. Asaf'ev apporte une précision cruciale pour les futurs exégètes : l'œuvre renvoie à une ancienne forme de théâtre russe, longtemps interdite à cause de son fondement ironique et anticlérical. Dans l'esprit russe, cette forme théâtrale est indissociable de la satire et de la bouffonnerie. De

même, il interprète *Noces* en tant qu'évocation de l'ancien culte de la fertilité, et dans le sens d'une confrontation entre l'homme et son instinct de procréation. Bien que ces explications se heurtent au refus catégorique de Stravinski [24], Asaf'ev a grandement contribué à la compréhension du rituel du mariage russe dans sa dimension paradoxale, tragique et ironique, rituel illustré musicalement par le recours aux lamentations et à la bouffonnerie comme éléments stylistiques contrastants. D'un côté, les chants psalmodiques et les mélopées se réfèrent à la perte de la virginité, au « deuil » des deux mères, à l'angoisse de l'inconnu ; de l'autre, les cris, les battements des mains, les petites chansons paysannes illustrent les réjouissances.

Asaf'ev défend l'usage du matériau mélodique russe mobilisé par Stravinski : ce dernier n'utilise pas les éléments du folklore pour les intégrer à un contexte qui leur est étranger, il en fait la base organique du développement de l'œuvre ; à ce titre, la transmutation est selon lui parfaite et met le matériau en valeur [25]. L'auteur développe ici un principe fondamental de l'exégèse de Stravinski : le recours au folklore ne joue pas le rôle d'une illustration mélodique exotique, il est l'organe de base qui détermine tous les paramètres de la composition, laquelle s'articule alors autour de ce matériau en respectant ses caractéristiques propres.

> *Stravinski began – whether instinctively or unconsciously, it matters not – he began by trying to understand the suppleness and distinctiveness of the rhythms and intonations of Russian song and dance – Russian not in the ethnographic or aesthetic sense, but Russian as qualifying the fundamental principles of a musical language peculiarly well preserved in the « music of the oral traditions » of our peasantry and our Eastern peoples.*
>
> *We must understand an important distinction with respect to the use of folk material then and now. It is one thing (as has often been done in the past) to imitate archaic intonations and rhythms. It is quite another to forge one's musical language and deepen one's artistic and creative point of view through a broad study of a basic socio-musical tradition which leads to a mastery of the riches of melodic phraseology and rhythmic formulas, elements that have almost no part in the rationalized music of Europe* [26].

Unité de l'ouvrage

Utilisée dans les dernières pages de l'ouvrage, l'expression « Esperanto musical » dissimule une déception certaine d'Asaf'ev à l'égard des dernières œuvres de Stravinski, celles de la fin des années vingt. C'est ici que l'on peut parfaitement comprendre les différentes étapes de l'écriture de l'ouvrage : les dix premiers chapitres – du premier Stravinski à *Mavra* – ont été écrits progressivement jusqu'au milieu des années 1920. Lorsque, plusieurs années plus tard et dans un contexte fort différent, Asaf'ev a réuni ses diverses études pour une édition, il a ajouté une préface [27] et un chapitre conclusif tous deux rédigés nerveusement, qui détonnent par rapport au reste du livre. En effet, vers la fin du livre, l'exposé s'embrouille et se veut plus polémique. D'où le manque d'unité de l'ouvrage et l'absence de conclusions générales tirées de l'analyse des œuvres séparées.

Asaf'ev a adopté la position suivante : un soutien total à Stravinski jusqu'à *Mavra*. Le dernier chapitre (1929) présente le « langage artificiel » du compositeur

qui reflète une attitude tout à fait divergente par rapport au reste du livre. Asaf'ev reconnaît, avec distance et ironie, avoir admiré *Œdipus Rex* pour la synthèse des dernières recherches de Stravinski que la partition représente, recherches pour un style « factuel », sans le moindre nationalisme ou subjectivisme émotionnel [28]. *Apollon* poursuit selon lui « l'européanisation du langage de Stravinski », le résultat étant « inventé artificiellement et ayant les pires caractéristiques de l'Esperanto » [29]. Enfin, l'auteur a apprécié le *Baiser de la fée* pour sa fraîcheur stylistique, mais se dit déçu par une orchestration [seulement] « charmante ». Selon lui, l'invention de Stravinski est « sèche et fanée » par rapport aux thèmes de Tchaïkovski qu'il emprunte. Asaf'ev termine son livre sur une sorte de doute qui découle probablement du climat de crainte qui s'installe en Russie. Dans les années cinquante, le livre sera tout simplement rayé des bibliographies, au même titre que le nom de Stravinski.

3. Stravinski et Asaf'ev

Si Stravinski a compté quelques élèves de Rimski-Korsakov parmi ses amis de jeunesse (Maximilien Steinberg par exemple), Boris Asaf'ev n'en a jamais fait partie bien que les deux hommes se soient sans doute croisés régulièrement aux alentours de 1905. On sait que Stravinski et Boris Asaf'ev se sont rencontrés à Paris à l'occasion de la création du *Rossignol* en mai 1914, en présence de Nikolai Miaskovski. Stravinski avait alors certainement dans l'idée, comme l'évoque Walsh, que Miaskovski et Asaf'ev étaient des alliés potentiels et que ces deux critiques pouvaient en quelque sorte constituer l'aile progressiste en Russie, les équivalents pétersbourgeois des Parisiens Maurice Delage ou Florent Schmitt [30], à une époque où rien n'obligeait encore Stravinski à se fixer définitivement en Europe occidentale.

Peut-être les réactions « chaud et froid » de Miaskovski, évoquées au chapitre précédent, ont-elles été amalgamées par Stravinski et ont-elles porté ombrage à la qualité du travail d'Asaf'ev dans l'esprit du compositeur. En effet, Stravinski manifesta une forte antipathie pour le musicologue russe et laissa des témoignages franchement opposés à Asaf'ev en tant que personne et étendus à tout ce que ce dernier pouvait écrire sur sa musique.

Quelques échanges épistolaires témoignent de cette inimitié. Ainsi une lettre d'Ernest Ansermet qui, après avoir dirigé quelques concerts en Russie au printemps 1928, écrivait à Stravinski :

> Moscou et Leningrad sont musicalement aussi différents qu'avant la guerre. Et j'ai hâte de vous dire qu'il n'y a pas de lieu où vous soyez mieux aimé et compris qu'à Leningrad, du moins dans un petit milieu qui en est l'élite. Il y a là un homme qui est non seulement tout près de votre musique, mais de vos idées et de vos goûts. Je ne sais si vous le connaissez, c'est Boris Assafieff, dit Igor Gleboff. C'est une merveille d'être, extrêmement touchant et excessivement fort. Non seulement il vous sent complètement, mais il vous devine. Vous auriez dû le voir se jeter sur la partition de *Mavra* et des *Symphonies* qu'il ne connaissait qu'en transcription de piano. Après quelques heures de lecture, il m'a apporté inscrites sur une feuille une trentaine de fautes de la partition *Mavra* [31].

La réponse de Stravinski laisse percer son mépris à l'égard d'Asaf'ev :

> Je m'étonne de l'enthousiasme que vous remportez de Boris Asafieff. Personnellement je ne le connais pas, mais j'ai eu souvent l'occasion de lire ce qu'il écrit sur la musique – si vous lisiez ça vous changeriez peut-être votre opignon [*sic*]. J'ai lu ce qu'il écrivait sur Rimsky et Tchaïkowsky et j'étais très surpris de constater son appartenance plustôt [*sic*] au clan de André Rimsky et Steinberg qu'au clan opposé à ce nit de vielles gueppes [*sic*], car on m'avait toujours signalé Asafieff comme le seul qui compte véritablement en Russie aujourd'hui [32].

Sans jamais motiver clairement son rejet, le compositeur témoigne dès 1928 d'un refus catégorique des idées ou des productions critiques d'Asaf'ev. La position de Stravinski n'a aucunement changé à la sortie du livre en 1929. Si cet ouvrage, que Robert Craft lui-même présente comme un modèle de la critique stravinskienne, est demeuré lettre morte en Europe occidentale, c'est aussi en partie à cause de l'attitude dédaigneuse du compositeur envers le critique. Selon Craft, Stravinski avait déjà refusé de cautionner une traduction anglaise qui n'a finalement pas vu le jour. Ce qui le gênait renvoyait, selon Craft, au communisme et à la nouvelle Russie que Boris Asaf'ev représentait, notamment par des déclarations dénonçant « le millénaire de foi naïve et crédule » d'avant 1917 [33]. Le rejet de Stravinski aurait donc été motivé par des préjugés moraux, politiques et religieux. On peut le croire en effet, lorsqu'on pense à ces deux personnalités si différentes : un chrétien, Russe blanc, réactionnaire aux yeux de la nouvelle Russie, et un matérialiste convaincu, déterminé à expliquer l'art sur la base d'une théorie sociale constructiviste.

L'animosité de Stravinski ne se résume pas à cette seule explication. Un autre objet de conflit pourrait remonter au début du siècle, lorsque tous deux étaient élèves de Rimski-Korsakov, Stravinski, en privé, et Asaf'ev, au conservatoire. Dans *Kniga o Stravinskom*, l'absence totale du moindre élément biographique, et par ailleurs les références au caractère arrogant de Stravinski, laissent supposer une certaine antipathie entre les deux protagonistes, remontant à leur jeunesse.

Dans l'introduction, Asaf'ev exprime sa crainte de voir l'art de Stravinski perdre de sa valeur depuis quelques années. Il estime que le compositeur se fourvoie dans sa volonté de tirer son matériau d'œuvres du passé – et non plus du folklore russe – : « Ses derniers ballets manquent de substance à un degré redoutable » [34]. Et de conclure en disant : « les « snobs parisiens » vont finir par l'abandonner ; il pourrait se retrouver sans public. […] Le destin de la musique de Stravinski sera en définitive dans les mains, non pas de l'Ouest, mais de son pays natal » [35]. De telles assertions, marquées par l'exclusion imminente qu'allait subir Stravinski en Russie, ne pouvaient manquer de heurter le compositeur, déjà assailli de toutes parts par les attaques dénonçant son « néoclassicisme ». De plus, Stravinski a dû être assez exaspéré de lire, dans la préface de l'auteur : « C'est grâce à ce qu'il a emporté de son pays natal qu'il a pu maintenir sa position de « chéri » auprès des snobs européens. Mais il ne pourra pas toujours être leur « chéri » » [36]. Face à de tels propos, qui gâchent et ruinent en quelque sorte toute la substance des analyses enthousiastes fournies dans le corps de l'ouvrage, Stravinski ne pouvait pas considérer Asaf'ev comme le porte-parole de son œuvre et, dès lors, voyait en lui un détracteur.

Selon toute vraisemblance, Stravinski s'est rendu compte de la valeur des analyses de son compatriote. Il aura sans doute compris que Boris Asaf'ev avait

examiné sa production avec beaucoup de finesse et de discernement. Comme le dit Robert Craft, c'est en partie un problème de psychologie – caractéristique de Stravinski – qui entre en ligne de compte : « *to be completely understood by anyone else is threatening* » [37].

La notion de menace est en effet capitale pour comprendre le rapport de Stravinski à la critique. Elle va de pair avec la volonté de *contrôle* de la critique et des critiques puisqu'elle vise à se protéger d'attaques éventuelles, d'interprétations erronées ou transgressives. Dans le cas présent, la menace prend un autre aspect : la perspicacité du critique. Stravinski craint de voir ses procédés techniques et esthétiques révélés au grand jour alors qu'il s'évertue à les masquer ou à les dissimuler, comme pour les garder secrets. C'est dans cette problématique de *l'insécurité* qu'il faut comprendre l'attitude première de rejet de Stravinski. On peut aussi se demander s'il n'y a pas chez le compositeur une sorte d'agacement de voir un critique se passer de son aide pour commenter ses œuvres. Notons enfin qu'au moment où il lit *Kniga o Stravinskom*, le compositeur avait déjà « suivi » la rédaction de plusieurs ouvrages dont il sera question plus loin.

Plusieurs indices indiquent que l'opinion de Stravinski a pu évoluer avec les années. Dans une lettre à Prokofiev datée du 6 septembre 1934, on trouve une appréciation positive de Stravinski reconnaissant que c'est le meilleur livre sur sa musique [38]. Sans doute Souvtchinski a-t-il attiré l'attention de Stravinski sur la qualité de l'ouvrage d'Asaf'ev, notamment par le compte rendu favorable qu'il en a publié dans la *Revue musicale* [39] en 1930, et sur lequel nous reviendrons.

Au printemps 1935, Ludmila Beliankina, la belle-sœur de Stravinski écrit au compositeur : « Je n'ai jamais rencontré de critique aussi intéressante ni aussi intelligente de votre musique. Il est incroyable que quelqu'un, qui n'ait jamais eu de contact avec vous ni n'ait été guidé par vous, ait compris votre œuvre aussi parfaitement. Il analyse chaque élément personnellement et vous défend au mieux du cercle académique russe » [40].

Stravinski a-t-il lu le livre au moins deux fois ? La première lecture, qui daterait de la fin de l'année 1930 ou du début de 1931 (date de la commande du livre à ses éditeurs par le compositeur), aurait heurté Stravinski comme en témoignent les remarques marginales rageuses du compositeur présentées ci-dessous. Il l'aurait lu une seconde fois, peut-être à l'instigation de Souvtchinski, quelques années plus tard. En effet, on retrouve dans au moins deux écrits de cette époque des emprunts tacites au livre d'Asaf'ev : l'explication étymologique de *concerto* que le compositeur donne dans le texte de sa conférence dite des annales en 1935 [41] ; la présentation de ses principes esthétiques dans *Chroniques de ma vie* qui rappelle étrangement certains passages de *Kniga o Stravinskom*, notamment dans la référence de Stravinski à Pouchkine [42] et la mise en exergue de la forme, de l'expression théorique du formalisme qu'il doit incontestablement à Asaf'ev [43].

4. Marginalia

L'exemplaire personnel de Stravinski du livre *Kniga o Stravinskom*, conservé à la Fondation Paul Sacher, est criblé d'annotations marginales. Leur analyse participe du souci de comprendre la nature du regard du compositeur sur les travaux de ses

exégètes, et de Boris Asaf'ev en l'occurrence. Elles datent sans doute de l'époque de la toute première lecture, vers 1930 [44].

En plus des déclarations du compositeur à propos d'Asaf'ev, ses innombrables annotations dans les marges, les points d'interrogation, les points d'exclamation et ses commentaires rageurs sont la matérialisation du désaveu de Stravinski.

Les points qui suscitent la désapprobation de Stravinski sont tout d'abord liés à la dimension historique et sociale qu'Asaf'ev met en exergue ; Stravinski lui rétorque : « Ça c'est pour les communistes » [45]. Lorsque Asaf'ev parle « d'une ferme conviction que l'on peut réduire chaque chose à une forme plus simple et plus claire… que la vie est un mécanisme, que les réflexes déterminent tous nos comportements dans le monde matériel, et que les considérations économiques conditionnent tout le travail créatif », Stravinski rétorque : « Est-ce de l'ironie ou une révérence au communisme ? » [46].

Stravinski refuse aussi certaines interprétations philosophiques : Asaf'ev associe, par exemple, la question de la vie et de la mort à l'opéra *Le Rossignol*. En outre, le compositeur conteste la plupart des analyses des œuvres jusqu'à *Mavra* et ne manque jamais de soulever la moindre faille dans la transcription des exemples musicaux. Lorsque Boris Asaf'ev parle de l'andantino du *Rossignol* comme d'un nouvel épisode musical, Stravinski s'exclame : « Et vous n'avez pas remarqué que le chant de la reine, déjà présent au début du second acte, correspond à la même musique [?] » [47].

A moins que l'on ne doive interpréter les pages vierges de toute annotation comme un signe d'une certaine approbation, Stravinski n'a laissé qu'une seule remarque positive : « C'est important » (lorsque l'auteur s'exprime sur la valeur de l'accentuation dans la musique instrumentale [48]) que l'on serait tenté de considérer comme l'indice d'une certaine reconnaissance de la qualité de l'ouvrage.

La véhémence, disons la rage, qui se dégagent de ces marginalia montrent autant l'insécurité que l'irritation du compositeur que l'on retrouve souvent chez lui en présence de critiques témoignant d'une compréhension sérieuse de sa musique. La transcription des annotations montre que le plus grand mécontentement de Stravinski est lié à la découverte par Asaf'ev de la pratique de l'emprunt de thèmes au folklore russe, ainsi qu'à la mise à jour, si clairvoyante, du fond populaire, vaudevillesque, et de la bouffonnerie russes d'œuvres comme *Mavra*, *Renard*, etc.

Asaf'ev manifestait aussi un penchant pour l'interprétation anthropologique et sociologique : par exemple, l'idée que *Noces*, comme le *Sacre*, est un hymne au culte de la reproduction et à l'excitation sexuelle fut intolérable pour le compositeur.

5. Réception du livre

En Europe occidentale

Compte tenu de la barrière de la langue, le livre d'Asaf'ev connut une diffusion extrêmement limitée en Europe occidentale. Nous n'avons retrouvé qu'un seul compte rendu de l'ouvrage, dont l'auteur n'est autre que Pierre Souvtchinski, ancien compagnon de route de Boris Asaf'ev dans la revue russe *Melos* et, par ailleurs, exégète et ami intime du compositeur. Le compte rendu du livre est aussi le premier article musicologique que Souvtchinski publie à Paris en 1930 [49]. L'auteur loue d'emblée les qualités d'analyste d'Asaf'ev, mais lui reproche son manque d'audace dans la volonté

de résoudre le « problème Stravinski » [50]. Il entend par là que le musicologue n'est pas arrivé à dépasser la suite de commentaires du type des programmes de concert. Il faut reconnaître que, en comparaison de l'esprit éminemment synthétique de Souvtchinski, Asaf'ev décolle peu des partitions.

En revanche, Souvtchinski s'applique à reprendre une idée fondamentale du livre : Stravinski « a tiré la musique russe de l'impasse de l'école des compositeurs » [51] et transféré la musique contemporaine dans « la sphère de la spéculation musicale » [52]. Notons-le, Souvtchinski a retenu ces termes car lui-même et Stravinski réutiliseront à plusieurs reprises la notion de « spéculation musicale », pour expliquer « l'énergie intellectuelle » du compositeur. Nous y reviendrons dans le chapitre consacré à *Poétique musicale*. En démontrant qu'Asaf'ev n'a pas été assez loin dans son exégèse, Souvtchinski introduit ses propres réflexions que l'on retrouve encore dans ses écrits sur Stravinski plus de quinze ans plus tard : par exemple, l'idée que « tout phénomène de création est à la fois génétique et contingent » [53]. Cette dialectique sera aussi adoptée par Stravinski à travers Souvtchinski.

Souvtchinski voit par ailleurs des défauts de goût et de perception dans la conception du rythme exposée dans *Kniga o Stravinkom*, où elle est mise en rapport avec le machinisme et la mécanisation de l'époque ; aussi, sa référence à une musique « urbaine » n'est pas claire aux yeux de Souvtchinski, même si on peut la comprendre dans le contexte parisien – et bourgeois – décrit par Asaf'ev.

Enfin, Pierre Souvtchinski ne se prive pas de dénoncer les dernières pages d'Asaf'ev où ce dernier exprime des doutes quant au développement de la production de Stravinski ; il va jusqu'à dire qu'Asaf'ev « n'avait pas le droit de les écrire » [54]. Une étude sans parti pris de la dernière période de Stravinski nécessitait, selon Souvtchinski, une prise en considération des changements historico-culturels du monde contemporain. C'est précisément la distance critique et la vision historique et philosophique qui détermineront la qualité et la singularité des travaux de Souvtchinski. Une phrase résume sa quête personnelle, qui ne se concrétisera que vers 1945 dans son projet de livre intitulé *Un siècle de musique russe* [55] :

> Donner exactement un point de vue historico-musical sur Stravinsky, cela représente un énorme travail historiographique sur ces trente dernières années parce que, pour l'explication de la destinée musicale de Stravinsky importent également, et sa position spécifiquement musicale entre Rimsky-Korsakov, Moussorgsky, Borodine, Tchaikovsky, Scriabine et Debussy et la mutation qu'a subie et que subit la culture de son milieu [56].

Rappelons pour terminer avec Souvtchinski la valeur objective de *Kniga o Stravinskom* : « toutes réserves faites, le livre de Glebov [Asaf'ev] est certainement un des ouvrages les plus remarquables et les plus compétents qui jusqu'à présent ait traité le problème de Stravinsky et sans aucun doute, il servira de base aux études ultérieures sur Stravinsky et son époque » [57]. On ne peut manquer de percevoir ici l'affront à Boris de Schloezer, auteur d'un *Stravinsky*, sorti de presse en 1929. Souvtchinski le récuse, reflétant ainsi la position de Stravinski à l'égard de Schloezer en général. Aussi, compte tenu des relations très amicales entre Souvtchinski et le compositeur, on peut émettre l'hypothèse que le premier a souhaité critiquer de manière mesurée

un livre que le compositeur avait rejeté en bloc ; il n'est pas impossible que le compte rendu de Souvtchinski reflète un dialogue éventuel avec le compositeur.

Enfin, si l'on s'interroge sur la destination d'un compte rendu français, publié dans la *Revue musicale*, d'un livre en russe, on pense à deux lecteurs potentiels particulièrement concernés, tous deux exégètes de Stravinski : les Russes vivant à Paris, Arthur Lourié et Boris de Schloezer. Le crédit à accorder à l'ouvrage de Boris Asaf'ev était désormais bien précisé par le plus proche collaborateur de Stravinski : Pierre Souvtchinski.

En Russie

Le livre *Kniga o Stravinskom* a paru en Russie juste avant la période de grande répression qui a frappé Stravinski et de nombreux artistes contemporains : nous n'en avons en tout cas pas trouvé de compte rendu dans les revues russes consultées [58]. Il a été considéré comme fallacieux et a d'ailleurs été supprimé de toutes les bibliographies russes sur Stravinski dès les années trente [59].

Après la mort de Boris Asaf'ev en 1949, l'Académie des sciences de Moscou, pour honorer sa mémoire, a soutenu l'édition de ses œuvres complètes en cinq volumes ; *Kniga o Stravinskom* en a été exclu. Dans la préface du premier volume des écrits du musicologue, rédigée par Dimitri Kabalevski, ce dernier y fait référence en parlant d'une « apologie profondément erronée » écrite par Asaf'ev pendant la période « d'enthousiasme non critique pour la musique moderne ». Il poursuit en disant que, dans les dernières années de sa vie, le musicologue russe a renié son propre livre et adopté des conclusions « tout à fait différentes et sobres sur la musique cosmopolite et le formalisme de Strawinsky » [60]. Kabalevski s'appuie sur une déclaration qu'Asaf'ev a faite pendant la crise politico-musicale de 1948 : « Dans le passé, j'ai beaucoup écrit sur Stravinski et je dois admettre que j'ai trouvé dans son œuvre certains éléments de progrès qui n'étaient en fait que de la sédition. Comme beaucoup de petits bourgeois révoltés, Stravinski a fini dans le camp réactionnaire le plus noir » [61]. A l'idée qu'Asaf'ev aurait complètement renié son souci de développement de la musique contemporaine, il faut opposer celle, plus probable, que nous avons là un exemple parfait de l'endoctrinement et de la pression imposés par le régime. Il peut aussi s'agir d'une manipulation pure et simple, comme l'a déjà évoqué, en 1949, un rapporteur britannique du Premier Congrès des compositeurs soviétiques : « *The whole tone of the address was so much in contradiction with what Asafyev had written only a few months before that one can only conclude that it was very subedited* » [62].

La thèse relative aux exégètes de Stravinski se précise : tout exégète de l'œuvre du compositeur n'étant pas directement en contact avec lui, ou agissant sans son consentement, était considéré par Stravinski comme un ennemi ou du moins un auteur potentiellement dangereux, quelles que soient la qualité et la valeur de ses considérations. Pour étayer cette hypothèse, que nous illustrerons dans les chapitres à venir, Robert Craft, lui-même sous l'autorité du maître, apporte un témoignage fondamental : « *[Stravinski] would tolerate no interpreter he could not control – hence his autobiography – and, in conducting, his preference to a mere craftsman over a Bernstein* » [63]. La déclaration de Craft est certainement l'expression de l'un des éléments fondamentaux sur lequel repose la présente investigation. Le problème

du rapport de Stravinski à la critique relève d'un problème de contrôle du travail accompli, donc d'une nécessité d'implication personnelle de la part du compositeur. C'est là une constante que nous retrouverons au fil des analyses des relations de Stravinski avec quelques grands musicologues.

Notes

[1] Pour les faits situés dans la Russie d'avant 1918, la présentation des dates se fait dans les deux calendriers, julien et grégorien. Le calendrier julien, en « retard » de douze jours, a été conservé en Russie jusqu'au 1er février 1918.

[2] L.G. Dan'ko, « Asaf'yev, Boris Vladimirovich », *New Grove²*, vol. 2, p. 99-101.

[3] B. Asaf'ev, *Muzïkalnaya forma kak protsess* [*La forme musicale en tant que processus*], Moscou, 2 vol., 1947.

[4] Y. Keldysch, « Boris Assafjew als Musikkritiker », *Kunst und Literatur*, XXXI/5, 1983, p. 692-709.

[5] Pour une approche plus approfondie de l'œuvre et de la carrière de Boris Asaf'ev, voir Y. Orlova et A. Kriukov, *Akademik Boris Vladimirovich Asaf'ev*, Leningrad, 1984.

[6] I. Glebov [pseudonyme de B. Asaf'ev], *Zhar Ptitza* [*L'Oiseau de feu]*, Petrograd, 1921 et *I. Stravinsky i evo ballet* Pulcinella [*I. Stravinski et le ballet* Pulcinella], Leningrad, 1929.

[7] I. Glebov [Boris Asaf'ev], *Kniga o Stravinskom*, Leningrad, Triton, 1929. Seconde édition, Moscou, 1977. Traduit du russe par Richard French, Préface de Robert Craft, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982. La traduction pas toujours fiable de Richard French nous a poussée à revenir à plusieurs reprises à l'original russe.

[8] B. Asaf'ev, *A Book about Stravinsky*, *op. cit.*, p. 7.

[9] *Ibid*.

[10] *Ibid*., p. 261.

[11] *Ibid*., p. 255.

[12] « *No mechanical division of the texture of melodies into periods, clauses, phrases, or motives will reveal its structure ; on the contrary, one must observe the motions and interrelationships of similar and dissimilar motivic formations, groupings, degrees of scale as they are stated, repeated and combined into different* melodic situations ». B. Asaf'ev, *A Book about Stravinsky*, *op. cit.*, p. 51.

[13] *Ibid*., p. 9.

[14] *Ibid*., p. 57.

[15] *Ibid.,* p. 8.

[16] Igor Glebov [Boris Asaf'ev], « Prozess der Formbildung bei Strawinsky », *Der Auftakt*, 9/4, 1929, p. 101-106.

[17] *Ibid*., p. 51.

[18] *Ibid*., p. 282.

[19] Nous soulignons.

[20] B. Asaf'ev, *A Book about Stravinsky*, *op. cit.*, p. 6.

[21] *Ibid*., p. 7.

[22] *Ibid*., p. 99.

[23] *Ibid*., p. 32.

[24] Voir *infra* le paragraphe concernant les notes marginales.

[25] B. Asaf'ev, *op. cit.*, p. 51.

[26] *Ibid*., p. 77-78.

[27] Les deux pages introductives de l'auteur sont datées du 1er juillet 1929.

[28] B. Asaf'ev, *Kniga o Stravinskom*, p. 365.

[29] *Ibid*., p. 386 et 389.

[30] S. Walsh, *A Creative Spring : Russia and France 1882-1934*, New York, A. Knopf, 1999, p. 223

[31] Cl. Tappolet (éd.), *Correspondance Ansermet – Stravinsky (1914-1967)*, Genève, Georg éditeur, 1990-1992, 3 vol., lettre du 10 avril 1928, E. Ansermet à I. Stravinski, vol. II, p. 145.

[32] *Ibid*., lettre de Stravinski à Ansermet, 20 avril 1928, vol. II, p. 147.

[33] R. Craft dans la préface de B. Asaf'ev, *A Book about Stravinsky*, *op. cit*. La préface de Robert Craft est rééditée dans R. Craft, *Stravinsky : Glimpses of a Life*, Londres, Lime Tree, 1992.

[34] Cité d'après B. Asaf'ev, *op. cit*., p. 2.

[35] *Ibid*., p. 2.

[36] *Ibid*.

[37] R. Craft dans la préface de B. Asaf'ev, *op. cit.*, p. viii.

[38] H. Robinson (éd.), *Selected Letters of Sergei Prokofiev*, Boston, Northeastern University Press, 1998, p. 137 et V. Varuntz (éd.), *I. F. Stravinski. Perepiska s russkimi korrespondentami*

Materiali k biografii, Moscou, Kompositor, vol. 3, 2003, 6 septembre 1934, lettre n° 1767, p. 542-543.

[39] P. Souvtchinski, « Le *Strawinsky* d'Igor Glebov », *Revue musicale,* 6, 15 mars 1930, p. 250-253.

[40] Traduit du russe. Cité dans R. Craft dans la préface de B. Asaf'ev, *op. cit.*, p. viii.

[41] I. Stravinski, « Quelques confidences sur la musique », *Conferencia*, journal de l'Université des Annales, 15 décembre 1935.

[42] B. Asaf'ev, *op. cit.*, p. 6 et I. Stravinski, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1935-1936, rééd. 2000, p. 119-120.

[43] B. Asaf'ev, *op. cit.*, p. 11 et I. Stravinski, *op. cit.*, p. 134.

[44] Quelques exemples d'annotations marginales de Stravinski traduites du russe : cadence et non improvisation, ce qui n'est pas la même chose (p. 86-87) ; Comme de tels raisonnements des intellectuels russes […] me sont familiers et comme rien n'a changé depuis vingt ans que j'ai quitté la Russie (p. 97) ; Ce qui vient de soi, mon bon ami. Au diable, tout ça, les *Noces*, ce n'est rien d'autre que la symphonie du lyrisme russe et de la syllabe russe (p. 214) ; Je n'ai jamais rien pensé de tel (p. 215) ; Seulement en cela ? Est-ce que ça valait le coup alors de passer autant de temps à (sur) une analyse musicale, pour accoucher d'une telle pensée ? (p. 305).

[45] Cité d'après V. Varuntz, « Strawinsky protestiert… », *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 6, mars 1993, p. 35-37. Dans cet article, Varuntz cite, en traduction allemande, les principales annotations que Stravinski a faites dans son exemplaire du livre d'Asaf'ev.

[46] V. Varuntz, art. cit., p. 35-37.

[47] *Ibid*., p. 37. B. Asaf'ev, *Kniga o Stravinskom*, *op. cit.*, p. 105.

[48] B. Asaf'ev, *Kniga… op. cit.*, p. 108.

[49] P. Souvtchinski, « Le *Strawinsky* d'Igor Glebov », art. cit., p. 250-253.

[50] *Ibid*., p. 251. Cette dénomination « problème Stravinski » est une constante de l'histoire de l'exégèse stravinskienne. Boris de Schloezer le reprendra plus tard sous le syntagme « l'énigme Stravinski », qui perdurera jusqu'à Boucourechliev (1982).

[51] P. Souvtchinski, art. cit., p. 251.

[52] *Ibid*.

[53] Voir le chapitre III.

[54] P. Souvtchinski, art. cit., p. 253.

[55] Voir le chapitre III.

[56] P. Souvtchinski, art. cit. p. 153.

[57] *Ibid.*

[58] *Sovremennaya Muzïka* et *Sovietskaya Muzïka*.

[59] D'après B. Schwartz, « Stravinsky in Soviet Russian Criticism », *Musical Quarterly*, 48/3, 1962, p. 340-361, réédité dans P. H. Lang, (éd.), *Stravinsky : A New Appraisal of His Work*, New York, The Norton Library, 1963, p. 76.

[60] B. Asaf'ev, *Izbrannye Trudy I*, Moscou, 1952, p. 15 ; cité d'après B. Schwartz, art. cit., p. 78.

[61] B. Asaf'ev, *Izbrannye Trudy I*, *op. cit.*, p. 15.

[62] A. Werth, *Musical Uproar in Moscow*, London, 1949, p. 97. Cité par B. Schwartz, art. cit., p. 78.

[63] R. Craft dans la préface de B. Asaf'ev, *A Book about Stravinsky*, *op. cit.*, p. viii.

PARTIE II

Domaine de l’émigration
Les Russes à Paris

CHAPITRE III

Pierre Souvtchinski

Pierre Souvtchinski demeure un homme difficile à définir ; ses activités multiples dans les domaines les plus divers font de lui un mécène, un éditeur, un philosophe, un musicologue, un « culturologue » [1] ; il est plus que tout un penseur de son temps. La très grande complicité qui l'a lié à Igor Stravinski, telle qu'elle apparaît dans leur correspondance en russe, a perduré entre 1920 et 1940, puis du milieu des années 1950 jusqu'à la mort du compositeur en 1971. Les indices de la présence de Souvtchinski et de son soutien sont récurrents dans la biographie de l'artiste.

L'influence intellectuelle de Souvtchinski sur Stravinski n'a pas encore été suffisamment mise au jour. C'est un point fondamental de l'exégèse stravinskienne laissé en suspens et ce, sans doute pour plusieurs raisons. D'une part, la personnalité même de Souvtchinski ne le disposait pas à la vanité ; sa vie durant, il est resté un homme de l'ombre, énigmatique. D'autre part, les musicologues ont bien souvent été amenés à reculer dans leurs recherches, confrontés à la nébuleuse contrariante qui entoure la dispersion de ses archives [2]. Ensuite, les relations difficiles entre Souvtchinski et le duo Robert Craft – Véra Stravinski [3], après la mort du compositeur, ont amené ces derniers à faire souvent l'impasse sur le nom même de Souvtchinski dans les nombreuses publications de Craft sur Stravinski postérieures aux années quatre-vingt. A plusieurs reprises en effet, Craft minimise sciemment l'importance de Souvtchinski dans certaines étapes très précises du parcours de Stravinski, préférant insister sur les brouilles qui les ont éloignés l'un de l'autre de temps en temps.

Les écrits de Souvtchinski, particulièrement singuliers, sont fondamentaux pour mieux cerner la place du compositeur dans le panorama culturel au sens le plus large. Les spécialistes l'évoquaient parfois du bout des lèvres, sans jamais approfondir la question. Rappelons que la collecte des textes est déjà en soi une épreuve longue et semée d'embûches. La lecture et l'analyse des textes n'est pas aisée non plus car ces

écrits reposent sur la conviction – comme mode privilégié de développement –, ce qui les distingue des écrits de ses collègues français qui, à la même époque, travaillent davantage sur le mode de la démonstration systématique et raisonnée.

La pensée de Souvtchinski sur l'art de Stravinski est d'autant plus déroutante qu'elle ne peut pas être isolée de l'ensemble des écrits du musicologue : il faut se familiariser avec ses idées générales sur l'histoire, l'art et la philosophie avant d'analyser son exégèse de Stravinski, de surcroît son ami. En effet, le compositeur est un modèle, un axe, un aboutissement dans la pensée de Souvtchinski qui mesure tous ses sujets et ses concepts à l'aune de celui qu'il estime être un des plus grands génies du XXe siècle.

A l'évidence, Pierre Souvtchinski est celui qui a perçu le plus essentiellement les composantes multiformes de l'esthétique de Stravinski ; après une présentation de la situation des archives et un prologue biographique, nous analyserons ses écrits, leurs interactions avec Stravinski, espérant contribuer ainsi à leur diffusion.

Le fonds Pierre Souvtchinski déposé à la Bibliothèque nationale de France ne comprend aucune archive d'ordre littéraire (textes, manuscrits, brouillons). Lorsque le musicien Eric Humbertclaude a travaillé sur les archives de Souvtchinski, à son domicile en 1988, il a pu copier bon nombre de documents dont les originaux se sont, semble-t-il, éparpillés ensuite après le décès de sa veuve ; ils demeurent non localisés à ce jour. Il a exploité aussi le fonds Suzel Duval, la secrétaire de Souvtchinski de 1943 à 1985, qui possédait quelques copies de documents dans ses archives personnelles. Le travail qui suit repose donc en grande partie sur les sources de cette collection privée, que nous citerons désormais avec la mention « Photocopie communiquée par E. Humbertclaude ».

1. Repères biobibliographiques

L'esquisse biographique qui suit reprend, sauf précisions complémentaires, les informations de la notice autobiographique de Souvtchinski, rédigée en 1982 et publiée dans *(Re)lire Souvtchinski* [4] et celles de la note biographique que Gérard Masson a consacrée à Souvtchinski en avant-propos de son œuvre *Sonate-Souvtchinski* [5].

Russie

Pierre Souvtchinski est né le 5/17 octobre 1892. Issu d'une riche famille de propriétaires russes, il eut le privilège de fréquenter le prestigieux lycée Tenichev de Saint-Pétersbourg, qui était considéré comme un institut d'avant-garde et a formé nombre de futurs grands intellectuels russes. Là, Souvtchinski comptait Ossip Mandelstam parmi ses camarades et, aux soirées musico-littéraires qui y étaient organisées, il eut la chance de faire la connaissance des écrivains Alexandre Blok et Anna Akhmatova. Comme Stravinski, Souvtchinski entama des études de droit à l'Université, mais il s'en désintéressera progressivement pour se consacrer à la vie musicale.

La formation musicale de Souvtchinski a débuté avec les leçons de piano de sa mère. Il montrait des dispositions telles qu'il poursuivit l'étude de cet instrument avec Felix Blumenfeld (1863-1931), futur professeur de Vladimir Horowitz, et chef d'orchestre du Théâtre Marinski où chantait aussi le père Stravinski. C'est Blumenfeld

qui dirigea *Boris Godounov* en 1908 à l'Opéra de Paris lors des spectacles organisés par Diaghilev avec Chaliapine [6]. Il eut une influence considérable sur Souvtchinski et l'introduisit dans le milieu de la musique, des répétitions, des théâtres tout en l'initiant à la direction d'orchestre, au régime du son, au temps musical. Grâce à lui, Souvtchinski rencontra Chaliapine, et Youri Stravinski, chanteur et frère cadet d'Igor, qui le présentera à la famille [7].

Au début des années 1910, Souvtchinski s'intègre dans la vie musicale et se lie avec plusieurs personnalités importantes. En 1913, il devient l'ami de Serge Prokofiev, qui lui dédiera sa cinquième sonate, en *ut* majeur (op. 38) en 1923. Miaskovski aussi fut proche de Souvtchinski et lui demanda en 1918 d'écrire le livret de son opéra basé sur *L'Idiot* de Dostoïevski, mais le projet ne verra jamais le jour [8].

« Un grand gars blond, fort et costaud […] connaisseur de Kastaslki, et ami de Kashkin (vieil ami de Tchaïkovski), grand mélomane, fin connaisseur de la poésie et de la littérature russes et homme de très bonne éducation » [9] : c'est en ces termes qu'Asaf'ev décrivait son ami Souvtchinski au moment où, en 1915, les deux hommes commençaient à collaborer à diverses revues musicales russes. En 1915, Souvtchinski finance la revue *Le contemporain musical*, dont il était le co-fondateur avec Andrei Rimski-Korsakov, le fils du compositeur [10]. Cette revue connut en tout et pour tout huit numéros. D'ambition particulièrement éclectique, on y trouve des articles qui répondent à la grande diversité des intérêts de Souvtchinski : des textes de Romain Rolland sur Debussy, d'Abraahamov sur la technique des doubles cordes, de Jacques Handschin [11] sur l'orgue, un numéro entier sur Scriabine, avec des textes de Vladimir Stassov, un autre sur Moussorgski et dans le dernier fascicule dédié à Sergei Taneïev [12], un texte de Boris Asaf'ev (sous le pseudonyme de Igor Glebov) intitulé « L'intonation et le son considérés comme une chose particulière de l'existence » [13]. A la suite des différends avec Andrei Rimski-Korsakov, qui n'aimait ni les écrits de Boris Asaf'ev ni la musique contemporaine et qui ne partageait pas les vues de ses collègues sur Prokofiev, Pierre Souvtchinski interrompit son mécénat et créa une autre revue : *Melos* [14]. Cette dernière ne connaîtra que deux numéros, tous deux parus en 1917 ; son but était de réunir des articles sur la musique, la poétique et la philosophie.

En marge de ses activités d'éditeur, Souvtchinski organise des concerts au cours desquels sont exécutées des œuvres de Wyschnegradski [15], Scriabine, Prokofiev et Stravinski.

En février 1917, Souvtchinski est favorable à la Révolution. Mais, en raison des origines de sa famille dont tous les biens sont confisqués, il est suspecté. Il sera néanmoins protégé par Lunatcharski, le commissaire du peuple à l'instruction publique, car Souvtchinski veut maintenir en place des organismes culturels. Ainsi, il se verra délivrer le titre de délégué de la section musicale du département ukrainien des arts. A Petrograd, il sera recherché pour être arrêté comme, selon la formule populaire, « bourgeois incomplètement saigné ». Dans le climat insupportable de ce que devient la Révolution, il s'exile au printemps 1920 [16].

Sofia et Berlin

Souvtchinski s'établit à Sofia où il rachète les éditions russo-bulgares centrées sur l'actualité. *Les Douze* de Blok, dans une édition rehaussée d'une illustration de couverture de Pavel Tchelitchev (1898-1957), sera sa première publication. Il rencontre Nikolai Sergueïevitch Troubetskoï (Moscou, 1890 – Vienne, 1938), linguiste connu pour sa participation à l'élaboration du structuralisme. De cette rencontre va naître le « mouvement eurasien », véritable fer de lance de Souvtchinski. Ensemble, ils fondent les éditions *Eurasie* et une revue du même nom qui se donne pour but de commenter et d'expliquer la Révolution, de défendre la place de la Russie comme sixième partie du monde, les caractéristiques de sa culture et de sa sociologie face à l'Asie et à l'Histoire [17].

Souvtchinski quitte Sofia pour Berlin en 1921 ; il y rencontre Schoenberg, Varèse, Furtwängler et côtoie d'autres Russes expatriés. En 1922, Stravinski fait également un séjour de deux mois dans la capitale allemande alors qu'il y attend sa mère dont le départ de Saint-Pétersbourg était sans cesse retardé. De cette époque datent les premiers moments forts de la longue amitié qui lia les deux hommes.

C'est aussi à Berlin que Souvtchinski développe son activité de critique musical dans quelques revues liées à l'émigration russe, notamment *Viechich'* [*Objet*]. Il écrit sur Kalichevski, Nikisch [18], tout en continuant son œuvre pour l'Eurasie.

Paris

En mai 1925, lorsqu'il s'installe définitivement à Paris, Souvtchinski avait déjà effectué quelques séjours en France et dans sa capitale. Il allait y devenir le représentant culturel du collectif du mouvement eurasiste en dirigeant la publication de la revue *Eurasie* [19] et la revue *Vyorsti*, financée par le prince Dmitri Sviatopolk-Mirski [20]. Dans ce nouvel organe du mouvement eurasiste furent publiés des poèmes de Sergueï Essenine, Marina Tsvetaeva, Boris Pasternak, des récits de Alekseï Remizov ou encore des textes de Troubetskoï et Souvtchinski lui-même.

Vers 1930, les divergences de vue entre les divers protagonistes du mouvement eurasiste, combinées à un climat politique délicat (le retour ou non des eurasistes en URSS, soutenu par Gorki) ont mené à la déliquescence de l'idéologie et à la disparition de ses revues. L'eurasisme a souffert de n'avoir jamais su créer une plate-forme idéologique globale : il n'était qu'une certaine vision du monde, voire une atmosphère ; il a perdu de son sens au fil du temps, et des événements. Certains sont résolus à garder une distance avec l'URSS, Troubetskoï notamment, alors que d'autres, dont Souvtchinski, cultivèrent une proximité avec le nouveau régime. En effet, le but avoué de l'hebdomadaire *Evrazija* fut de lier les perspectives historiques eurasistes de la Russie à l'éveil d'une conscience politique marxiste [21]. Mais la politisation grandissante du mouvement, au détriment de sa vocation historiosophique, mit Souvtchinski sur la défensive et l'incita à s'écarter définitivement de toute association politique. Il se consacrera désormais au chant et à la vie musicale.

En 1936, Jean Paulhan lui aurait demandé d'assurer la chronique musicale de la *Nouvelle revue française*, mais Souvtchinski déclina l'offre pour des raisons que nous ignorons.

Dans les années trente, Souvtchinski entretient des relations épistolaires avec de nombreuses personnalités : Boris Pasternak, Maxime Gorki, Charles Munch, ou encore Antonin Artaud qu'il aidera activement à la réalisation des représentations des *Cenci* de Shelley aux Folies-Wagram en mai 1935, comme en témoigne leur correspondance [22].

Après la guerre, en 1946 très exactement, Souvtchinski rencontre Pierre Boulez. Très vite, il décèle en lui un talent génial. La même année, Souvtchinski collabore avec Henri Barraud à l'élaboration des programmes de la Quinzaine de musique autrichienne. Il participe ensuite à la création des Concerts du petit-Marigny avec Pierre Boulez, et du Domaine musical avec son ami Hermann Scherchen [23]. Il se lie alors à Karlheinz Stockhausen.

A partir de la fin des années quarante, Souvtchinski prépare l'édition du collectif *Musique russe* pour lequel il rédige la préface intitulée « Domaine de la musique russe » [24], puis dirige la collection du « Domaine musical » où il fait paraître, entre autres, le *Schoenberg* de Stuckenschmidt (1957), les *Lettres de Fr. Nietzsche à Peter Gast* (avec une préface d'André Schaeffner, 1957) et les *Ecrits* de Berg (édités par Henri Pousseur, 1958). Dans les écrits de Pierre Boulez, les références cachées à Souvtchinski et à ses productions littéraires sont très fréquentes et mériteraient une étude à part entière car elles sont loin d'être anodines [25].

Un différend a opposé Stravinski et Souvtchinski entre 1952 et 1957 au moment précis où Souvtchinski soutenait ouvertement la jeune avant-garde française qui écartait Stravinski [26]. Mais en 1958, Souvtchinski édita un volume d'hommage à Stravinski avec des textes de Boulez, Craft, Stockhausen, signe d'une réconciliation des deux générations [27].

Souvtchinski n'a cessé d'écrire de nombreux articles pour les revues et encyclopédies, mais à côté de ces activités musicologiques éditoriales visibles et concrètes, il convient surtout de s'interroger sur la présence discrète de Souvtchinski aux côtés des trois personnalités musicales les plus importantes du XXe siècle : Igor Stravinski, Serge Prokofiev et Pierre Boulez. Il a été pour eux l'éminence grise dont il est difficile d'évaluer l'influence. Le pianiste Claude Helffer dit qu'il jouait un « rôle critique », non comme critique mais plutôt comme « phare » au sens baudelairien : « Il portait la lumière sur ce qu'il examinait. Son jugement, loin d'être fondé sur des catégories toutes faites, était fécondé par des forces de vie » [28]. Souvtchinski meurt à Paris, le 24 janvier 1985.

Toute tentative de pénétrer la pensée de Souvtchinski doit respecter son mode d'écriture et la nature de son être, merveilleusement poétisée par René Char : « Nature admirable, sûre et soudaine dans la seconde à l'invisible miroir, sur le minuit marcheur : Pierre Souvtchinski » [29].

2. Stravinski et Souvtchinski : une amitié dans l'exil

A la fin de sa vie, Stravinski évoquait encore Souvtchinski en ces termes : « *One of my oldest living friends, knew me more closely than anyone else in my later years in Paris, both in the thirties and again in the sixties* » [30]. L'implication de cet ami précieux dans le développement de la pensée de Stravinski pourrait se justifier dans cet autre aveu du compositeur : « *He always fed books to me* » [31], ou encore dans ces

mots de Souvtchinski : « Si l'on convie le musicien à une réflexion esthétique, c'est seulement pour lui permettre de se découvrir. […] Ce n'est pas le don qui manque le plus au compositeur moderne, mais bien plutôt la parfaite conscience de ce don même et des devoirs auxquels il oblige envers la musique même » [32]. Voilà sans doute, exprimée la mission que se donnait Souvtchinski : éclairer le compositeur sur la nature de « son don » et parvenir à la formuler pour jouir d'une meilleure conscience des forces qui animent son travail [33].

Lorsque Souvtchinski retrouve Stravinski à Berlin en 1922 – ils s'étaient déjà croisés à Saint-Pétersbourg au début des années 1910 –, alors qu'il aidait le compositeur dans ses démarches pour faire revenir sa mère d'URSS, son rôle de conseiller semble déjà bien établi et parfaitement naturel, comme en témoigne une des premières lettres de leur longue correspondance :

> Je reviens du concert du *Sacre* d'Ansermet. Le pauvre homme a travaillé très dur pour se battre contre les stupides Allemands, et après la répétition générale, il reçut une vraie ovation. Mais au concert, les Allemands ont sifflé ce qui a incité une partie du public à applaudir de plus en plus fort jusqu'à ce que les applaudissements soient plus forts que les bruits de l'opposition […]. Je voudrais vous poser une question, mais s'il vous plaît ne m'en veuillez pas. Il me semble que l'extrême fin n'est pas assez forte, et que les cordes l'affaiblissent. N'aurait-il pas été préférable de se contenter des vents et des percussions ? Les cordes ne sont pas assez rythmiques, et il y a trop de violons à 196 […] D'Albert a applaudi *Le Sacre* avec la plus grande détermination […]. J'ai un excellent souvenir de votre séjour à Berlin ; et la seule pensée que vous vivez sur cette Terre m'aide à continuer… [34].

Un tel discours, avec remise en cause de détails textuels qui suppose aussi une discussion entre eux, montre que Souvtchinski et Stravinski avaient établi en 1922 un rapport étroit de confiance et de complicité réciproques et que le philosophe avait déjà endossé le rôle de défenseur de la production de son ami.

La correspondance entre les deux hommes conserve toujours un ton très amical en même temps que le très respectueux vouvoiement russe suivi du patronyme comme le veut la tradition : « Vous, Igor Fedorovich » ; tandis que Stravinski s'autorisait parfois le diminutif de Piotr, « Petia ». Les lettres concernent beaucoup les affaires de Stravinski dont Souvtchinski est toujours informé.

L'échange épistolaire montre que, tous deux émigrés russes, ils comprenaient parfaitement les difficultés de chacun dans leur situation d'exilés, un de leurs sujets de discussion les plus importants. La capacité de Souvtchinski à envisager la musique de Stravinski avec une largeur de vue et la prise en considération du contexte historique était en effet unique tant aux yeux de Stravinski que dans l'ensemble des considérations exégétiques de sa musique.

En 1933, à l'époque où il composait le ballet *Perséphone* et alors que leur amitié grandissait, Stravinski avait eu l'idée, *a priori* étonnante, de confier le rôle d'Eumolpe aux talents de ténor de Souvtchinski. On le sait peu, l'homme de lettres était aussi chanteur et il a donné beaucoup de concerts. Le projet n'aboutit pas puisque c'est le belge René Maison qui créa le rôle [35].

C'est en 1939 que les liens de sympathie, de confiance, de connivence et de partage ont été les plus intenses, à l'image de l'échange épistolaire de cette année. Il

ne faut pas dissocier cette complicité des événements tragiques que Stravinski vivait alors, à savoir les deuils successifs de sa fille, de sa femme et de sa mère, et des relations très douloureuses à l'époque du compositeur avec son fils cadet Soulima alors que le compositeur lui-même était cloué au sanatorium de Sancellemoz. Souvtchinski devient l'ami au sens le plus intime : dans une longue série de lettres, Stravinski lui confie son fils et lui demande de lui apporter toute sa tendresse, de lui parler et de lui expliquer ce qu'il attend de lui en tant que père. En face, Souvtchinski tente d'expliquer à son ami avec une délicatesse infinie la situation psychologique de son fils et sa quête de liberté [36].

En plus de ce soutien empathique, Souvtchinski participe directement au projet le plus important du compositeur de ce printemps 1939. En effet, la rédaction des conférences que Stravinski devait donner à Harvard à l'automne suivant, fut probablement un de leurs échanges intellectuels les plus forts – en tout cas, celui pour lequel les sources qui subsistent aujourd'hui montrent au mieux la nature et la qualité de leur dialogue. Cette collaboration, qui implique aussi la présence de Roland-Manuel, occupera la fin du présent ouvrage avec l'explication approfondie de tous ses détails.

Selon Craft, Souvtchinski et Stravinski se seraient quelque peu éloignés l'un de l'autre après l'adhésion du compositeur au sérialisme et les deux hommes se seraient évités lors du retour de Stravinski à Paris en 1952 [37]. S'il est vrai que les contacts ont été moins fréquents après le départ de Stravinski outre-Atlantique, la haute estime qu'ils se portaient l'un à l'autre est restée néanmoins intacte. Lorsque Souvtchinski a commencé à soutenir le jeune Boulez en 1946, il a aussi été à l'origine de la rencontre du compositeur français avec Stravinski et des contacts qu'ils ont entretenus entre 1956 et 1958.

Craft a minimisé l'importance de Souvtchinski pour Stravinski. Pourquoi ? Souvtchinski et Craft ont joué un rôle très analogue – mais d'une intensité et d'une nature toutes différentes – par rapport au compositeur, respectivement avant et après la Seconde guerre. Il est très probable qu'un certain rapport de rivalité ait existé entre les deux hommes. Les inimitiés qui les ont opposés, refoulées à la fin de la vie de Stravinski, ont explosé après son décès, notamment à propos du destin et du traitement des archives du compositeur. En 1967, Stravinski lui-même avait écrit à son ami russe pour le prier d'accepter de prendre en charge le dépouillement de ses papiers :

> Très cher ami,
>
> *I am writing at long last to urge you to accept the invitation to visit me here and to help me, during whatever period of time you can spare, in sorting out my old files and papers, and to discover whatever is to be discovered in them. The physical labor will not be great, I promise, most of the material already having been classified by dates. But as for the content, I can entrust the evaluation of it to you alone, not only as my intimate friend in whom I can trust and confide, but also as a qualified scholar and authority, possessing the necessary languages and reference knowledge* [38].

Mais après la mort du compositeur, Craft en décida autrement. Dans sa note autobiographique, Souvtchinski a expliqué, sans dissimuler sa déception, comment les projets qu'il avait conclus avec Stravinski lui-même pour prolonger la fidélité à sa mémoire ont été brisés :

> En 1967, Souvtchinsky fut invité par Strawinsky à le rejoindre à Los Angeles pour lui demander de s'occuper de ses archives. Il a commencé, avec le concours de François Lesure (alors conservateur en chef à la Bibliothèque nationale de France) de rassembler la correspondance Strawinsky – Ansermet. Souvtchinsky avait aussi projeté d'éditer la correspondance de Strawinsky en six volumes. Malheureusement, ce projet, après le décès de Strawinsky, lui a été annulé selon la volonté de sa veuve et de Robert Craft, et toutes les photocopies des lettres ont été rendues à Madame Vera Strawinsky [39].

Après l'échec de l'édition des lettres du compositeur, Souvtchinski continue sans cesse à œuvrer pour sa mémoire et, en 1976, il imagine la création d'un « Centre d'études Igor Stravinski ». Il présente ce projet dans un document typographié, signé de son nom et avec le soutien de François Lesure qu'il destine à Pierre Boulez et Paul Sacher [40]. Tous les deux pouvaient intégrer ce centre dans une structure déjà établie : l'IRCAM ou la Fondation de Paul Sacher [41].

> Le but que devrait se fixer le « Centre d'Etudes Igor Stravinsky » serait, non seulement de rassembler les manuscrits musicaux et littéraires, de faire des analyses comparatives de ceux-là, mais aussi de susciter des recherches sur son œuvre en forme de thèses, de colloques, de séminaires, de bulletins etc., en appliquant et en ajoutant parallèlement les données et les découvertes historiques, sociologiques, linguistiques, ethnologiques des sciences modernes [42].

Ainsi, la présence de la collection Igor Stravinski à Bâle semble bien avoir été inspirée par cette idée de Souvtchinski, sans doute transmise à Paul Sacher avec l'appui de Pierre Boulez.

3. Souvtchinski et l'idéologie eurasiste

Afin de bien cerner l'apport original de Souvtchinski à l'exégèse de Stravinski, arrêtons-nous un instant sur les idées innovantes et puissantes à travers lesquelles Souvtchinski filtre l'art du compositeur. Toutes tournent autour du rapport Musique et Culture, dont l'idéologie eurasiste de Souvtchinski est l'inspiration première. Tout ce qu'il dit de Stravinski est imprégné de cette idéologie exposée d'abord isolément ci-dessous avant un retour sur son rôle dans l'exégèse stravinskienne.

L'idéologie eurasiste : définition

L'Eurasie a été décrite comme le rêve de quelques exilés qui vivaient dans une Europe qu'ils méprisaient et qui souhaitaient revenir à une Russie perdue [43]. Mélange de slavophilisme, désir d'une société « organique », le développement de l'idéologie eurasiste a été une conséquence du cataclysme de 1917 et de la dispersion de l'intelligentsia russe. Pendant toutes les années qui ont suivi la Révolution d'octobre, l'identité russe, l'idée de la nation russe, du nationalisme russe ont subi une crise profonde.

Selon les eurasistes qui s'expriment vers 1920, la Russie a perdu son essence ; elle s'est européanisée avec ce qu'ils ont appelé la loi « romano-germanique » à la place de formes d'organisations sociales primitives qui subsistent encore à l'époque chez des peuples non russes occupant le territoire mi-européen, mi-asiatique, uni par l'Empire russe. Cette terre est appelée « Eurasie » et la Russie pourrait se détourner

du modèle romano-germanique pour reconnaître sa parenté avec les peuples qui occupent ces régions. Selon eux, seule la langue russe est slave, car la religion est byzantine et toute la culture (telle que la reflètent les coutumes mais aussi la musique) est eurasienne ou touranienne [44] ou, pour utiliser un terme plus moderne, « ouralo-altaïque ». Ces théories, résumées ici succinctement, ont été développées par Nikolai Troubetskoï (1890-1938), grand linguiste descendant d'une ancienne famille de boyars érudite. Ses idées sur la culture russe ont favorisé le mouvement eurasiste, mais aussi, à travers son disciple Roman Jakobson, le structuralisme linguistique.

Souvtchinski et l'eurasisme

Historique de son engagement

Après avoir quitté la Russie, Souvtchinski s'était installé à Sofia, le premier centre d'émigrés russes à l'Ouest de sa patrie en 1920. Avec plusieurs Russes arrivés là comme lui par la route de Turquie, il avait racheté les éditions russo-bulgares (*Rossiysko-bolgarskoye knigoizdatel'stvo*) dont une des premières publications fut le manifeste anti-occidental de Troubetskoï : *Yevropa i chelovechestvo* [*L'Europe et l'Humanité*] [45]. Dans cet ouvrage, Troubetskoï critique la culture européenne et son sentiment de supériorité, sa tendance à s'ériger en représentante d'un humanisme universel. Selon lui, il ne s'agit là que d'une sorte de chauvinisme. Il enjoint les Russes de s'opposer à cette culture importée qui a mené leur pays au désastre et de se rassembler autour d'une réalisation de leur civilisation plus authentique et basée sur leur héritage culturel non européen.

En 1921, Souvtchinski édite un second volume intitulé *Iskhod k Vostoku* [*L'exode vers l'Est*] [46], un recueil d'articles dans lequel il est lui-même auteur, avec Troubetskoï et d'autres érudits. Cet opus marque considérablement une génération d'émigrés russes pendant l'entre-deux-guerres et lance officiellement le mouvement eurasien. En 1922, à Berlin, Souvtchinski édite encore *Na putiakh* [*En chemin*] [47], où il a rédigé trois textes : un sur la spiritualité russe engloutie par la Révolution, l'autre sur les différents types existant dans la création [48] – on y pressent son article la *Notion de temps* et *Poétique musicale* [49] –, et enfin, un texte sur Leskov.

Arrivé à Paris en 1925, Souvtchinski espère contribuer à diffuser l'eurasisme auprès de la population occidentale. Il devient rédacteur de deux nouvelles revues : *Evrazia* [*Eurasie*] [50] et *Vyorstï* [*Verstes*] [51]. Ce dernier titre ne connut que trois numéros, mais fut néanmoins une des meilleures revues eurasiennes, publiée à Paris de 1926 à 1928, éditée par Souvtchinski en collaboration avec le prince Dmitri Sviatopolk-Mirski et Sergueï Efron avec le soutien de Alekseï Remizov, Marina Tsvetaeva (épouse de Efron) et Lev Shestov.

Selon toute vraisemblance, c'est à Berlin, en 1922, au moment précis où Souvtchinski s'investit énormément dans le mouvement eurasiste, qu'il a développé ses convictions à l'intention de Stravinski alors que ce dernier réside dans la capitale allemande les deux derniers mois de l'année. Il a, à l'évidence, établi une connexion entre l'idéologie eurasiste et la musique de Stravinski. Son leitmotiv, « il faut considérer Stravinski à la lumière de la mutation qu'a subie et que subit la culture de son milieu », en est la preuve.

Présentation de la doctrine

Le thème de l'Eurasie est distillé dans presque tous les écrits de Souvtchinski. Lui-même définit l'Eurasie comme « un continent englobant à la fois une grande partie de l'Europe et une grande partie de l'Asie, et formant à lui seul un monde géographique, politique et culturel – la « Sixième » partie du monde » [52]. Souvtchinski soutient que la complexité raciale du type russe a eu de fortes répercussions sur les formes culturelles et les perceptions créatrices dont il faut tenir compte pour comprendre toute forme artistique russe.

Il définit l'eurasisme comme un mouvement d'idées, ayant pris corps dans l'émigration russe, et établi comme un système historiosophique. Plus précisément, le trait le plus caractéristique des écrits eurasistes de Souvtchinski concerne la manière de lier le religieux au pragmatique : il cherche à définir « une vision globale du monde qui, s'enracinant dans les profondeurs spirituelles, soit susceptible de définir une tactique et de conduire à l'action » [53].

L'eurasisme nie l'existence d'une culture universelle ou l'idée de « l'élection » de certains peuples voués à être les dépositaires de *la* Culture. C'est en ce sens que les eurasistes ont réfuté le caractère absolu de la culture européenne, qui doit rester à sa seule mesure de culture germanico-romane. De même, la *négation de la notion de progrès* est une des bases de l'eurasisme. Ainsi, il ne peut y avoir de mouvement général ascendant : « l'Europe a payé ses réussites scientifiques et techniques par son *appauvrissement* idéologique et surtout religieux » [54].

Selon Souvtchinski, il faut opposer une spiritualité puissante et vaste à une civilisation athée, bourgeoise et philistine. Face au danger d'une société nivelante, molle et antiphilosophique, il faut éviter la désintégration par une nouvelle époque de foi et développer les aspects religieux. Mais l'eurasisme ne se veut pas réactionnaire ; il veut intégrer les réalités de la sociologie et de la psychologie sociale et revenir aux sources organiques de la vie.

L'idéologie eurasiste et Stravinski

La difficulté d'appréhender l'imprégnation du mouvement eurasiste dans l'univers et la production de Stravinski est grande. Quelques indices nous montrent qu'il pouvait être très sensible à cette idéologie mais aucun fait concret ne confirme une implication directe du compositeur. Comme en témoigne un extrait du *Journal des années de guerre* de Romain Rolland, dès 1910, bien avant sa rencontre avec Souvtchinski, Stravinski lui-même flirtait déjà avec une certaine idée de la Russie, développée plus tard par les eurasistes. Ses opinions allaient surtout de pair avec un anti-germanisme qui demeurera toujours un pilier de sa vision du monde :

> Strawinsky déclare que l'Allemagne n'est pas un Etat barbare, mais décrépit et dégénéré. Il revendique pour la Russie le rôle de belle et sainte barbarie, grosse de germes nouveaux qui féconderont la pensée du monde. Il compte qu'après la guerre, une révolution, qui déjà se prépare renversera la dynastie et fondera les Etats-Unis slaves. Il attribue d'ailleurs en partie les cruautés du tsarisme aux éléments allemands incorporés en Russie et maîtres des principaux rouages du gouvernement ou de l'administration. L'attitude des intellectuels allemands lui inspire un mépris sans bornes. Hauptmann et Strauss, dit-il, ont des âmes de laquais. Il vante la vieille

civilisation russe, qu'on ne connaît pas en Occident, les monuments artistiques et littéraires des villes du nord et de l'est. Il défend aussi les Cosaques contre leur réputation de férocité [55].

La parenté de l'idéologie développée par Troubetskoï et Souvtchinski avec l'esprit du *Sacre du printemps* (composé en 1913, soit bien avant que le mouvement eurasiste ne voie le jour) est frappante – particulièrement dans le souci de revenir « aux sources organiques de la vie ». Peut-être les eurasistes se sont-ils inspirés de l'exemple de l'œuvre de Stravinski comme modèle artistique magistral pour illustrer leurs théories : au milieu des années vingt, Stravinski était le Dieu de leur panthéon comme en témoignent certains articles évoqués plus bas.

Stravinski a produit très tôt des œuvres largement analogues à cet idéal eurasiste. Dans *Stravinsky and the Russian Traditions*, Richard Taruskin explique que toute la production de sa période suisse, de 1913 à 1918, tend à le prouver : et de citer les effectifs tout à fait inhabituels, la recherche de chants populaires russes ou encore le fait que Stravinski ne compose plus pour l'orchestre traditionnel [56]. Taruskin va jusqu'à dire que les manuscrits des œuvres de cette période sont « eurasiens » tant on peut y voir un soin calligraphique et une profusion de couleurs [57].

Il s'agit d'un état d'esprit commun, d'une prédisposition culturelle et conjoncturelle qui est d'ailleurs au cœur de la théorie eurasiste. Si Souvtchinski a mis Stravinski au courant de l'évolution de cette idéologie, ce ne peut être seulement au moment où le mouvement est vraiment lancé. L'hypothèse à privilégier est donc la suivante : Stravinski fut un modèle, voire même un symbole, pour l'idéologie eurasiste ; une « preuve historique » est peut-être en définitive l'expression la plus appropriée.

En 1926, le premier numéro de la revue eurasiste *Vyorsti* contient un long article intitulé « Muzïka Stravinskogo [La musique d'Igor Stravinski] »[58], écrit par le compositeur russe Arthur Lourié, récemment émigré à Paris et proche collaborateur du compositeur dans la seconde moitié des années vingt. Celui-ci faisait partie du réseau de relations de Souvtchinski et il a joué, dans les années vingt, le rôle de secrétaire et de promoteur du compositeur [59]. Stravinski fut le seul musicien dont il a été question dans la revue ; en plus, Lourié publiera dans un autre numéro de *Vyorstï* un petit texte plus modeste sur *Mavra* et *Œdipus Rex* [60]. L'influence de Souvtchinski dans la rédaction de ces articles est évidente : Lourié y recourt à la notion, typique de l'eurasisme, du « messianisme russe ». Selon lui, Stravinski a cessé d'être un compositeur « russe » pour devenir un compositeur « universel » parce qu'il a su se défaire d'influences européennes pour revitaliser le style national.

> C'est à Stravinski qu'il est revenu de couper les liens qui liaient la musique russe à l'Europe occidentale […] et c'est ainsi que pour la première fois, la musique russe est débarrassée de son côté « provincial », « exotique » et est devenue un élément d'une importance capitale, meneur de l'évolution de la musique dans le monde entier [61].

Lorsque Lourié décrit *Noces* comme l'œuvre qui restaure magistralement l'équilibre perdu, il rappelle aussi la thèse nostalgique, typique de l'eurasisme, d'une vision du monde imprégnée de spiritualité. Rappelons ici que le principal apport

de Souvtchinski à l'eurasisme consiste en la définition d'une religion du quotidien, d'une foi inséparable de la vie elle-même [62]. L'insistance de Souvtchinski concernant l'impossibilité de séparer foi et vie quotidienne dans l'ancienne Russie se retrouve aussi dans les mots de Lourié présentant le ballet choral de Stravinski comme un mystère de la vie quotidienne orthodoxe. On découvre peu à peu – nous y reviendrons – un lien certain entre l'évolution de la vie morale et spirituelle de Stravinski et la vision du monde des eurasistes, et en particulier de Souvtchinski.

Notons enfin que Stravinski a pu prendre contact avec l'idéologie eurasiste en fréquentant l'entourage de Diaghilev. En effet, le frère de la célèbre ballerine Karsavina, Lev Platonovich Karsavin (1882-1952) fut nommé très jeune professeur de philosophie et de religion à Saint-Pétersbourg [63]. Dès 1922, Lev Karsavin, qui fut un des plus grands théoriciens de l'eurasisme, sera associé de près à l'entreprise des éditions eurasiennes à Berlin. De plus, Souvtchinski épousera sa fille Marianne quelques années plus tard. Le dernier livre que Karsavin a publié avant de quitter la Russie s'intitulait *L'est, l'ouest et l'idée russe* [64]. Il y présente un point de vue tout à fait comparable à celui de Nikolai Troubetskoï : la culture russe est opposée à celle de l'Europe ; la première est organique, la seconde individualiste.

En définitive, les quelques liens directs entre Stravinski et les eurasistes présentés ci-dessus permettent de tirer deux conclusions. Les grands ténors du mouvement connaissaient Stravinski avant l'essor de leur idéologie dans les années vingt et ils ont continué à suivre son évolution par la suite. Aucun élément n'indique que Stravinski lui-même ait été consciemment séduit et influencé par le mouvement eurasiste.

4. Stravinski selon la pensée de Souvtchinski

Le génie selon Souvtchinski : imprévisible et évident

Comme l'avait écrit Lourié dans l'article de la revue *Vyorstï*, Stravinski est vénéré par les eurasistes pour avoir su couper les liens entre la musique russe et la musique occidentale – ces liens qui la confinait dans un exotisme indigne –, afin de recouvrer l'essence de l'art musical de son pays et le mener vers l'universalité. C'est dans ce cadre que Souvtchinski explique la notion de génie pour laquelle il se passionne au moins depuis son article sur Chaliapine en 1915 [65]. D'après lui, le phénomène Stravinski relève tant du miracle (historique) que du mystère, deux composantes du génie :

> Il nous faut lui exprimer notre reconnaissance infinie (qui va bien au-delà des mots !), et il faut qu'il sache que, bien qu'il soit mondialement connu, il reste et restera, en tant qu'homme et en tant que musicien, l'une des plus grandes énigmes de tous les temps. Enigme singulière et spécifique à la culture russe, dont le mystère est éternel, toujours à explorer et toujours nécessaire. Son énigme (son caractère inexplicable), c'est d'abord son génie, surgi d'une manière imprévue et miraculeuse dans la culture russe et mondiale. Comme l'a dit Léon Tolstoï : « le génie, c'est ce qu'on ne peut pas nommer autrement ». Les caractéristiques principales du génie sont l'imprévisibilité et l'évidence [66].

Ce qui relève du miracle – de l'imprévisibilité – et de l'évidence, c'est le fait qu'un compositeur devenu leader international soit né et ait débuté dans un milieu provincial – celui de Saint-Pétersbourg, du cercle Belaiev, qui rassemblait les héritiers

du groupe des Cinq, et formait la jeune génération russe des années 1910, très isolée et renfermée sur elle-même [67].

Ce « miracle historique » implique selon Souvtchinski l'exception et l'impossible appartenance à tout groupe [68]. En Russie, malgré l'amitié qui unissait Stravinski à Diaghilev, et en dépit de son attirance pour les tendances populaires et nationales, Stravinski n'aurait pu entrer dans le mouvement « Mir Iskoustva [Le Monde des Arts] », pas plus qu'il n'a voulu se laisser influencer par le symbolisme russe [69]. Ainsi cette volonté de faire de Stravinski une exception et la volonté de donner un sens à son génie viennent appuyer notre thèse, à savoir que Stravinski est considéré par le mouvement eurasiste comme un « miracle historique ».

La démarche de Souvtchinski

Après avoir reconnu et théorisé le génie de Stravinski, principe structurel de sa démarche, le critique s'attelle à l'examen minutieux et intellectualisé de l'icône que représente Stravinski. Afin de bien comprendre la démarche de l'exégète face à l'œuvre du compositeur, voici un extrait qui témoigne du « phénomène Stravinski » selon Souvtchinski. Il s'agit pour lui de sonder et de révéler « la philosophie, peut-être inconsciente, de tout son être créateur » :

> En méditant sur l'œuvre de Stravinski, on est surpris de voir que l'élément humain, l'expérience de l'homme psychologique et lyrique (*homo psychologicus* et *homo lyricus*) en soient totalement absents. Une vie mécanique, obstinée et rigide, mais d'une intensité et d'une vitalité extrême y règne. Ceci est le fait essentiel, spécifique, de son œuvre, caractérisant non seulement la structure, la matière, le langage et le style de la musique de Strawinsky, qui se constitue autour de l'élément rythmique, senti et compris comme l'élément « clef » de l'art musical, mais qui est aussi l'expression d'une philosophie, peut-être inconsciente, de tout son être créateur. Jamais une expérience intérieure, une conviction existentielle ne se sont transformées avec une telle précision, avec une telle « conséquence » dans une esthétique, un art, un métier.
>
> Le contact de Strawinsky avec « tout ce qui n'est pas lui » ne s'établit pas sur le plan de l'homme. Ce contact s'établit sur deux plans parallèles, dont l'un se situe *plus bas* que le plan humain, l'autre *plus haut*. Il y a pour Strawinsky comme deux mécanismes, deux systèmes de lois qui agissent simultanément par le bas et par le haut : il y a deux dialectiques, celle de la liberté et de la nécessité, du bas et du haut, et, d'après Strawinsky, c'est *entre* ces deux mécanismes qu'évolue la vie humaine, si elle veut être en règle avec elle-même et avec les lois qui la gouvernent, qui la dominent et qui la hantent. L'homme autoritaire, « libre » et rebelle – Strawinsky ne le connaît pas et ne veut pas le connaître ; sa méfiance, sa pudeur pour tout ce qui est « psychologique » et « lyrique » (le drame humain) – viennent de là [70].

L'extrait est un exemple typique du discours souvtchinskien : l'exégète ne recourt jamais au commentaire technique, à l'analyse musicale, à l'examen de questions de détails de composition. Au contraire, Souvtchinski poursuit en permanence une « vision élevée », qui, à première vue, paraît d'ordre philosophique, voire d'ordre psychanalytique. La démarche exégétique de Souvtchinski s'apparente à une quête de « l'esprit » de Stravinski, de son « expérience intérieure », consciente ou inconsciente. Souvtchinski décrit l'ordre moral et spirituel du compositeur, les dogmes et les lois

qui le guident dans sa vie comme dans sa création. On retrouve ainsi, une fois de plus, le principe eurasiste propre à Souvtchinski qui prône une foi inséparable de la vie elle-même – et partant, de l'art.

Lorsque Souvtchinski parle d'une aversion chez Stravinski pour tout ce qui est « psychologique et lyrique », il modélise le refus du compositeur de toute concession sentimentale, la nécessité de l'ordre et le refus de la liberté. Il a appliqué la même démarche à la notion du temps, dans un article qui demeure incontournable.

« La notion du temps et la musique »

En 1939, Souvtchinski consacre un texte touchant à ses convictions profondes relatives à l'importance de la considération du temps musical dans l'appréhension des types de créateurs. L'article, intitulé dans son état original russe « Réflexions sur la typologie de la création musicale », a paru en 1939 dans le numéro spécial Stravinski de la *Revue musicale* sous le titre « La notion du temps et la musique » [71]. Ce texte, publié en français dans une traduction que Souvtchinski a reniée comme nous allons le voir, a vraiment fait connaître son auteur en France. Lorsque le nom de Souvtchinski apparaît dans les bibliographies du XXe siècle, c'est dans la grande majorité des cas en référence à cet article [72].

Avant de commenter ce texte, il convient d'apporter une sérieuse réserve à la valeur du document publié. A l'origine, Souvtchinski avait rédigé l'article en russe, lequel resta inédit dans sa version originale, mais fut traduit en français pour les besoins de la publication [73]. Dans une note de trois pages, l'auteur explique que la traduction française a beaucoup altéré le sens de son étude et il tente de reformuler certaines notions. Ce texte, non daté, doit donc être considéré par le chercheur comme une invitation à revenir à l'original russe et à ne pas se fier à la lecture de la traduction publiée dans la *Revue musicale* [74]. Sans ce document, et sans une nouvelle lecture de l'original, notre compréhension de l'article demeurerait erronée.

On a souvent parlé de ce texte comme d'un article sur le « temps musical » de Souvtchinski. Or, à notre sens, l'auteur s'est bien gardé d'investir une perspective aussi large. La « notion de temps et la musique » est une chose bien différente de celle de « temps musical ». La prise en considération de l'original russe vient conforter cette remarque. En effet, ce tapuscrit est intitulé : « Réflexions sur la création musicale » et sous-titré « I. Le temps et la musique » [75]. L'ordre a donc été inversé en français, ce qui a perverti le sens. L'objectif premier du texte est bien une « typologie de la création musicale » dont le premier point d'observation concerne « le temps ».

Dans cet ordre d'idées, on appréhende mieux le « principe de structure de l'acte créateur » dont parle Souvtchinski : « C'est précisément ce principe structurel définissant le génie humain comme un *système d'éléments multiples* qui peut, dans le domaine de l'art, servir de base méthodologique pour fixer une *typologie de la création* ou plus exactement une classification originale des *types créateurs* [76] » [77]. La perspective de Souvtchinski était d'arriver à une typologie des créateurs fondée sur leur expérience du temps. Une telle étude devait permettre selon lui de distinguer les compositeurs d'après un paramètre différent, mais tout aussi valable, que celui du style ou du vocabulaire harmonique. Selon Souvtchinski, il existe un principe constructif du don de l'homme. En étudiant les types (de) créateurs, il estime pouvoir

juger – jauger – « le rôle qu'a joué la présence ou la prédominance de tel ou tel élément » [78]. Une de ces données du don musical est l'*expérience du temps*.

Aspects conceptuels

Selon Souvtchinski, la musique est la « réalisatrice fonctionnelle » de cette expérience du temps qui peut être de deux ordres : psychologique ou ontologique. A une expérience psychologique du temps, liée aux émotions (angoisse, douleur, souffrance, contemplation, *etc.*) s'oppose l'expérience du temps réel, la sensation première du temps ontologique.

Les deux types de rapport au temps déterminent deux types de musique : « chronométrique » ou « chrono-amétrique ». L'expérience du temps ontologique produit une musique « chronométrique », caractérisée par l'absence de tout réflexe émotif. Le centre de gravité se trouve dans l'instant sonore. La satisfaction du créateur correspondra à une musique basée sur le non-moi. Il est très rare que les réflexes psychologiques ne dominent pas le processus créateur. Leur absence détermine un type créateur très rare, précisément celui incarné par Stravinski [79]. L'expérience du temps psychologique engendrerait une musique « chrono-amétrique » qui se veut l'expression de réflexes psychologiques, apanage des romantiques et en particulier de Wagner. Ici, le centre de gravité est toujours avant ou après l'instant sonore pour créer l'instabilité. C'est une musique basée sur le Moi.

Souvtchinski aboutit à la constatation que l'on peut découvrir une expérience du temps similaire chez des créateurs que tout distingue sur d'autres plans. Ainsi, Souvtchinski donne des exemples de toutes époques de ce qu'il appelle la musique chronométrique : le chant grégorien, Bach, Mozart, Verdi et le grand continuateur : Stravinski. L'exemple même de la musique chrono-amétrique est Wagner :

> L'art musical, qui est l'art de l'identification de l'expérience ontologique du temps et de la spéculation sonore, s'est vu transformé par Wagner en un système de transcriptions sonores, de synchronisation de notions abstraites et de réflexes émotionnels dont la nature est étrangère à la musique [80].

Prendre en compte l'expérience du temps, en examinant l'adéquation du mètre avec l'intention du compositeur, en s'attachant à l'appréciation du « poids sonore » ou du centre de gravité musical : Souvtchinski déploie ainsi considérablement les possibilités de l'analyse musicale en général, et de l'exégèse stravinskienne en particulier, en introduisant un paramètre neuf qui s'établit sur le même pied que l'harmonie, le contrepoint, le rythme, etc.

Aspects de propagande

A côté des théories relatives à l'expérience du temps, le texte « Réflexions sur la typologie de la création musicale » est aussi un véritable plaidoyer en faveur de l'esthétique stravinskienne où l'auteur poursuit une démonstration quasi scientifique de la supériorité de cet art : Stravinski a réintroduit les lois formelles et l'ordre dans l'art musical, il est le maître de la spéculation musicale abstraite et sa musique est une déclaration qui établit le principe de chronométrie. Le but sous-jacent est d'élever Stravinski au rang de modèle, de susciter la foi en sa production.

En outre, le texte relaie les convictions du compositeur quant à la nature « non expressive » de la musique de même que ses aversions pour certains collègues. Ainsi, l'inimitié profonde de Stravinski à l'égard de Scriabine apparaît dans une note infrapaginale :

> [Le temps psychologique] relégua la musique de Scriabine, par exemple dans une tragique impasse, musique alourdie d'une métaphysique douloureuse, nuisible, et en même temps d'une naïveté débile. Sans avoir le dynamisme d'un Wagner et dépourvue de la riche substance artistique, qui toujours sauva Liszt et Chopin, Scriabine a littéralement noyé sa musique dans sa propre émotivité convulsive. Cette soumission de la musique à une sphère étrangère a mené Scriabine à une déformation de sa conscience musicale et à un pitoyable conflit entre sa musique et ses conceptions à prétentions de philosophie contemplative [81].

En dénigrant Scriabine, Souvtchinski tente d'apporter la preuve de la supériorité de l'art stravinskien. La grille de lecture qu'il propose vise à légitimer toute création de son ami, et son recours à n'importe quel thème, style ou forme pour en faire un système de perception tout personnel et authentique. De cette façon, il vise à établir en même temps une parade contre toute appréciation négative de la critique, comme disqualifiée devant de tels arguments :

> La variété de style de Stravinski, le morcellement de son expérience créatrice en cycles apparemment contradictoires, les libertés qu'il prend avec le matériau sonore des autres — tout ceci s'explique dialectiquement par l'unité de son principe musical qui englobe et « reconstitue » toute donnée musicale, qu'elle lui soit proche ou non. Ce principe aboutit chez lui à un système unique de perception et de compréhension globale du monde où toutes les lois sont *données* et non *inventées* ; mais ce concept de « nécessité » n'éveille pas en Stravinski de sentiment de révolte ou d'indignation mais l'invite au contraire au libre consentement qui, à son tour, l'oriente vers la découverte approfondie de toutes les possibilités que son système peut contenir. Et avant tout, il s'agit de la *loi de nécessité du temps* [82].

L'évocation de « lois données » implique quasi la présence d'une force supérieure à laquelle le compositeur doit obéir ; rien ne peut être remis en question puisque le système n'est pas inventé : il « s'impose » comme nécessité. Il ne peut en être autrement et toute autre vision serait forcément erronée.

La marque de propagande et la riposte à la critique sont encore plus perceptibles dans le dernier paragraphe : « A tous ceux qui reprochent à Strawinsky l'absence de principe émotif, on pourrait dire une seule chose : ils doivent *écouter* la musique avec une oreille qui perçoit la musique comme « sonorités », mais aussi comme musique « dans le temps ». Cela signifie que l'on peut […] « entendre le temps ». […] Seule cette musique peut être un pont qui nous relie à *l'être* dans lequel nous vivons, mais qui, en même temps, n'est pas nous » [83]. Cette phrase conclusive rappelle aussi la dimension spirituelle et philosophique qui constitue l'objectif de Souvtchinski et une des facettes de son apport à l'exégèse stravinskienne.

Dans l'approche des travaux des collaborateurs de Stravinski, le problème de la différenciation entre le rôle du critique neutre et le « promoteur-défenseur » se pose inévitablement à un moment. En effet, nous voici face à une exégèse originale et

rigoureuse qui tourne en propagande dans sa conclusion avec des marques discursives qui en donnent clairement la preuve : « A tous ceux qui reprochent à Stravinski… ».

Dans l'étude des travaux exégétiques des auteurs proches de Stravinski, il convient de distinguer le commentateur neutre de l'avocat. Dans les travaux de Souvtchinski, comme dans ceux de Schaeffner que nous étudierons plus loin, le commentaire distant est souvent une préparation rhétorique à l'apologie.

5. Souvtchinski, chantre stravinskien

Si Souvtchinski a eu de nombreux échanges avec le compositeur, il est peu probable qu'il ait été mandaté par ce dernier pour élaborer ces théories. Les perspectives présentées par Souvtchinski sont personnelles et suivent la logique de toute sa production de littérature musicologique. Cependant, l'homme – l'ami – répond à une attente de soutien, probablement implicite, du compositeur :

> Je voudrais vous embrasser, vous aider, vous défendre, après toutes vos épreuves, contre lesquelles il n'y a pas et il n'y aurait pas pu avoir de défenses ; mais ne serait-ce que pour vous protéger de ces épreuves, contre lesquelles on doit s'enfermer et se sauver. Rappelez-vous ce que je vous ai dit que Pouchkine avait défendu son génie en étant méchant, et vous m'aviez répondu à l'époque que Mozart avait défendu son génie en étant bon. En vue de ce que ni l'un ni l'autre n'a réussi à se défendre, on peut se défendre, on peut en conclure qu'il ne faut se défendre ni avec le mal ni avec la bonté, mais avec quelque chose d'autre, de tiers. Et cette défense vous devez la trouver parce que vous êtes en train d'entrer dans la phase la plus importante et la plus étonnante de votre vie et de votre création, je le sens et le sais, et c'est pourquoi je tremble de ce que l'on puisse vous faire souffrir […]. Et maintenant je ne veux juger personne, mais il est difficile de comprendre que l'on puisse vous offenser et vous causer le moindre chagrin conscient, c'est tout simplement un péché, devant vous et devant quelque chose d'autre envers lequel on ne peut pas insulter et qu'on n'a pas le droit d'attaquer. Ne considérez pas tout ceci comme de la petite littérature ; je sens profondément cela au plus profond de mon âme.
>
> Je vous embrasse fort fort.
>
> Votre aimant S [84].

La défense de Stravinski par Souvtchinski se décline donc sur le mode le plus affectueux et du plein gré du philosophe. Les deux exemples qui suivent illustrent concrètement cette démarche protectrice de l'exégète.

Face aux doutes d'Asaf'ev

Dans le compte rendu du livre d'Asaf'ev, soit le premier article de Souvtchinski directement en rapport avec Stravinski, la volonté de protéger le compositeur de la critique est déjà présente [85]. Si Souvtchinski a été très proche de Boris Asaf'ev et qu'il exprime dans l'article une grande estime pour son œuvre de musicologue, il refuse catégoriquement l'expression d'une certaine perplexité quant au développement de l'œuvre de Stravinski que l'auteur avait introduite dans *Kniga o Stravinskom*. Dans la forme, Souvtchinski fait l'apologie de Boris Asaf'ev pour mieux s'en écarter et faire ensuite une place à ses propres idées. C'est une subtilité rhétorique à laquelle recourt encore Souvtchinski dans son livre *Un siècle de musique russe* [86].

Souvtchinski rétorque à Asaf'ev « qu'il n'avait pas le droit » de conclure en doutant du tournant opéré par Stravinski dans la seconde moitié des années vingt. Il reproche à l'auteur son manque de prise en compte du contexte historico-culturel contemporain qui, une fois considéré, rend évident le destin artistique de Stravinski. Le texte en question est de la même nature défensive que « Les Lauzangiers » de Cingria ou « Critique et thématique » de Schaeffner que nous aborderons dans les chapitres consacrés à ces auteurs. Le point commun de ces textes réside dans leur souci de neutraliser la critique en disqualifiant tout argument mettant en doute le moindre aspect de l'art de Stravinski.

L'affaire Schloezer

Entre Boris de Schloezer et Stravinski, les relations ont été très tendues pendant de longues années. Le compositeur désapprouvait l'œuvre critique de son compatriote, comme lui émigré en France, nous y reviendrons. En attendant, voici le cas d'une prise de position ferme de Souvtchinski en vue de défendre Stravinski contre les reproches que Schloezer adressait à certaines œuvres du compositeur, en l'occurrence le Concerto en mi bémol majeur, dit *Dumbarton Oaks*.

Dans le numéro du 21 juin 1938 de *Poslednie novosti* [*Les dernières nouvelles*], journal de l'émigration russe à Paris, se trouve un article de Schloezer sur le dernier concerto de Stravinski [87]. L'auteur y dénonce en substance la démagogie du compositeur et affirme que celle-ci entraîne un bouleversement dramatique des valeurs musicales. En concertation avec le compositeur [88], Souvtchinski rédige sans attendre une réplique dont il demanda expressément la publication au directeur du journal en question : « Je ne suis pas le seul à avoir éprouvé à la lecture de cet article un vif sentiment de protestation et un besoin de vous adresser la réponse qui suit » [89]. La suite prend d'emblée le profil d'une apologie de Stravinski contre toute offense de la critique :

> Actuellement, on ne peut plus spéculer sur le « cas Strawinsky » ; il faut simplement *écouter* sa musique et reconnaître la nouvelle qualité qu'elle a imperceptiblement acquise. La qualité d'une *haute accessibilité*, celle dont était douée la musique d'un Haydn, d'un Mozart, grâce à laquelle ses contemporains ont pu le reconnaître et l'apprécier.
>
> C'est un fait que le grand public a reconnu la musique de Strawinsky. Il l'a reconnue à la fois comme une nécessité vitale et comme la plus haute jouissance musicale. Et ce fait démontre par lui-même que, dans la foi en Strawinsky, n'interviennent plus ni méfiance ni incertitude, mais qu'au contraire, sa personnalité s'affirme comme celle du premier musicien de notre époque.
>
> Cette acceptation et cette rencontre de Strawinsky par le grand public à l'issue de longues hésitations, causées par les changements perpétuels de ses recherches musicales, ne démontrent-elles pas que le problème est résolu, en dépit de l'opposition de certains critiques et musicologues ? En tout cas, l'énorme succès du dernier Concerto en mi bémol pour petit orchestre, sur lequel M. B. de Schloezer s'est acharné avec une telle véhémence, démontre bien cette acceptation et cette rencontre.
>
> La musique de ce Concerto se développe à un tel niveau d'art musical, elle possède une si haute qualité de beauté sonore et elle est réalisée avec une telle sensibilité et maîtrise de facture et de foi, que la *durée* de cette musique, son *temps musical*, devient

une réalité évidente, comme celle d'une durée musicale de Mozart [90].

> M. de Schloezer est perplexe parce qu'il n'y a pas eu de protestations, et il se demande ce que cela veut dire : est-ce de la cécité, de la peur ou de l'inertie ? Heureusement, il ne recevra jamais de réponses à ses questions, parce que les toiles d'araignées d'une semblable critique ne peuvent plus capter la musique de Strawinsky [91].

Souvtchinski n'autorise pas le doute ; la musique de Stravinski est incontestablement l'art de son temps au plus haut degré de qualité. Pour ce faire, il utilise des analogies avec la musique de Mozart, universellement reconnue, pour prouver l'inutilité de débattre sur l'œuvre de Stravinski. C'est la notion d'évidence, qui définit le génie, que Souvtchinski met en exergue ici.

L'aspect apologétique se révèle un point important de la thèse qu'il sera nécessaire de modéliser après examen des différents « exégètes/collaborateurs ». Diverses questions peuvent venir encadrer le problème : la propagande se fait-elle en accord avec le compositeur ou à sa demande ? Au contraire, s'agit-il d'une démarche spontanée, peut-être même sans volonté consciente de propagande ? Cette déviation de l'exégèse pure vers le plaidoyer nuit-elle à la crédibilité ou à la qualité du travail ? S'il est parfois possible de trouver des indices pour lever ces interrogations, il est en revanche très improbable d'en trouver les documents probants. Le lieu de l'oralité dans lequel ces échanges entre le compositeur et son collaborateur ont pu prendre place nous échappe.

Certes, dans nombre d'articles, Souvtchinski adopte la démarche de l'avocat, combinée à celle de l'exégète. Mais son talent rhétorique, uni à la puissance de ses convictions, fait de lui un « chantre » de l'art stravinskien. Ses textes ont été pensés pour délivrer Stravinski de l'image dans laquelle l'enfermaient nombre d'autres exégètes. Le but de Souvtchinski était de rétablir au premier chef les liens musique-culture-histoire ; le livre qu'il écrivit en 1944-1945, *Un siècle de musique russe*, en sera l'aboutissement.

6. *Un siècle de musique russe* (1944-1945)

L'édition par Frank Langlois du livre *Un siècle de musique russe* de Souvtchinski, resté inédit jusqu'en 2004, ne s'est pas appliquée à restaurer tout à fait la genèse de ce livre ni à le commenter dans sa structure et ses idées. Vu les lacunes relatives tant à la suppression non motivée de chapitres entiers qu'à l'absence totale d'apparat critique dans cette édition, il est nécessaire de faire un état complet de la question. Plus concrètement, le travail de Langlois est faussé dès le départ : il base son édition sur la première version du texte de *Un siècle de musique russe*, alors même que Souvtchinski a retravaillé son livre à plusieurs reprises. Parce qu'il existe trois versions du tapuscrit, la rigueur d'une édition impose de motiver ses choix. *Un siècle de musique russe*, texte fondamental de Souvtchinski, est resté dans l'oubli pendant soixante ans ; il est publié aujourd'hui dans une version reniée par son auteur et non dans la version revue et corrigée.

Genèse rédactionnelle

Dans une lettre qu'il adressa à Gallimard le 9 février 1948, Pierre Souvtchinski résume la genèse de son manuscrit :

> Vous m'avez demandé et commandé le livre Un siècle de musique russe en décembre 1943. Un an plus tard j'avais fini et présenté ce livre, qui a été revu et vivement apprécié par notre cher B. Groethuysen [92].
>
> Après avoir vainement attendu presque trois ans la publication de ce livre, je me suis vu contraint de vous demander l'annulation de mon contrat, annulation qui a été faite d'un commun accord le 7 mars 1947.
>
> Cette attente de trois années m'a causé un immense et pour ainsi dire irréparable préjudice aussi bien moral que matériel [93]. Quand j'ai repris ce manuscrit j'ai immédiatement constaté que plusieurs parties de ce livre, n'étant plus d'actualité, je devais aussitôt les retravailler, ce qui a pris encore du temps et encore une fois en a retardé la publication qu'un autre éditeur avait acceptée (...) [94].

Si Souvtchinski a reçu une commande de Gallimard pour cet ouvrage en décembre 1943, il avait sans doute nourri le projet de rassembler quatre grands destins de la musique russe depuis longtemps : mettre Stravinski dans la lumière de Glinka, Tchaïkovski et Moussorgski. Beaucoup de thèmes développés dans le livre avaient été abordés dans ses nombreux écrits des années vingt et trente.

Un siècle de musique russe a été rédigé directement en français, et revu à plusieurs reprises. Trois manuscrits, plus exactement trois tapuscrits, illustrent la genèse [95] :

– *première version* : la *première version dactylographiée* par Suzel Duval, complète quant au plan général, et non surchargée de corrections manuscrites ; on peut lire sur la page de garde la mention suivante : « Ce manuscrit n'est qu'une première esquisse ! / Décembre 1945 / P.S. » ; le texte est dépourvu de titre général mais on pourrait imaginer que la page qui l'aurait mentionné fût tout bonnement perdue. Le manuscrit était dans la collection Suzel Duval. Aujourd'hui possédé par Solange Najman ;
– *deuxième version* : la *dactylographie incomplète de la première version* qui a été abondamment *surchargée d'annotations* autographes ; ce sont ces modifications qui constituent la deuxième version. Le titre est : « Un siècle de musique russe / Glinka, Moussorgski, Tchaïkovski, Stravinski / Exposé dialectique ». Ce deuxième état d'écriture contient donc la première version. Cet exemplaire a été remis par Souvtchinski au compositeur français Gérard Masson, qui en est toujours le propriétaire. Il a été édité partiellement par Frank Langlois ;
– *troisième version* : la troisième et (supposée) dernière version est la *re-dactylographie intégrale de la deuxième version* (avec intégration des annotations) *avec de nouvelles corrections autographes* faites par trois mains : majoritairement celle de Souvtchinski, sporadiquement celle de Suzel Duval, et celle d'une autre personne à identifier [96] (voir f. 40). Cet exemplaire forme la dernière version de l'ouvrage. Il devait être édité par Gallimard. Le titre, quant à lui, a été modifié ainsi : « Glinka, Moussorgski, Tchaïkovski, Stravinski / Un siècle de musique russe ». Cet exemplaire était chez Souvtchinski ; Marianne Souvtchinski le confia à Gérard Masson pour le soumettre à l'édition chez Gallimard en 1987 ; Masson

le confia ensuite à Eric Humbertclaude, au moment de la préparation de l'édition de *(Re)lire Souvtchinski*, en 1989 ; ce dernier nous l'a confié pour rédiger ce texte.

Bien que la version finale présente un ensemble de corrections et d'additions de textes parfois non négligeables par rapport au premier jet, elle ne répudie jamais ce qui fut écrit à l'origine, – de la phrase à la forme du livre. On peut donc considérer cette version ultime comme le support idéal pour prendre connaissance du contenu de l'ouvrage. Notre lecture et notre analyse se basent sur ce dernier manuscrit inédit et les références renvoient à sa pagination propre.

Fortune de l'ouvrage

Après deux tentatives infructueuses de publication, Souvtchinski semble s'être résigné à garder *Un Siècle* dans ses tiroirs, mais il en publia trois extraits sous la forme d'articles indépendants dans la revue *Contrepoints* [97]. Plus tard, il fit paraître un nouvel extrait qu'il présenta comme une étude originale sur un aspect de la création musicale parisienne des années 1960, donc sans rapport avec la musique russe [98].

Il s'inspira ensuite des thèmes généraux du livre pour écrire son article « Domaine de la musique russe », introduction à un recueil de contributions en deux tomes intitulé *Musique russe* [99]. Ce projet de *Musique russe* remonte d'ailleurs à 1946, sitôt après l'échec de la publication d'*Un Siècle*, et le texte « Domaine de la musique russe » a été écrit en 1947, comme l'atteste une lettre de Souvtchinski à Nadia Boulanger du 14 novembre 1947 [100].

Enfin, les idées du chapitre I de la première partie du livre, « Introduction méthodologique », furent souvent reprises et intégrées dans des articles traitant de thèmes variés, même hétérogènes entre eux. Quelque temps avant sa mort, Souvtchinski reprit cette « Introduction méthodologique » dans « Quatre observations et réflexions sur la Russie », bilan de sa longue méditation sur la Révolution russe [101].

Un Siècle de musique russe est donc truffé de ces formules qui alimenteront nombre des écrits de Souvtchinski, — formules dont certaines avaient, déjà, été puisées dans des articles rédigés antérieurement au livre (ainsi « Introduction méthodologique » provient d'un texte eurasien de 1929 sans rapport avec le thème de la musique russe) [102].

Plan de l'ouvrage

Voici le plan de la troisième et dernière version de l'ouvrage, sensiblement différent de celui présenté par Langlois qui n'est pas satisfaisant

MANUSCRIT COMPLET [103]

Préface
PREMIERE PARTIE
I. Introduction méthodologique
II. Les trois époques
III. L'URSS — Sixième partie du monde
IV. Les quatre noms de la musique russe
V. La culture musicale russe avant Glinka

Intentions de Souvtchinski

L'objectif premier de Souvtchinski, dans le livre mais aussi dans ses divers articles depuis les années trente, est d'aboutir à une typologie de la création ; en l'occurrence, ici, à une typologie du génie créateur russe qui permette d'expliquer objectivement le cas de Stravinski. Pour ce faire, l'auteur compare quatre compositeurs russes qui correspondent, selon lui, aux trois grandes époques de l'évolution historique de la Russie – Tchaïkovski et Moussorgski appartenant à la même génération. Ici non plus, le travail de Souvtchinski ne se veut pas un travail de musicologie pure, mais une intégration des phénomènes musicaux dont il traite dans une conjoncture historique et culturelle. Il part du principe que « l'esthétique ne peut échapper à la dialectique de la science historique » [104].

Dans son « Introduction méthodologique », Souvtchinski s'appuie sur la notion de *développement (evolutio, Entwicklung)* qui, dans toute science historique, a toujours une double nature : toute chose comporte une part d'explicable et d'inexplicable, de déterminé et d'indéterminé, de définissable et d'indéfinissable [105]. Pour déterminer ces deux natures opposées, il faut distinguer les *processus* et les *faits*. Les premiers se présentent comme un continu dynamique de l'ordre de la causalité, donc définissable, alors que les seconds sont dépourvus de logique et statiques, de l'ordre du hasard. Souvtchinski revendique l'idée que le génie ne peut être compris qu'en rapport avec son milieu et son époque, et que l'histoire de l'art doit dès lors recourir aux mêmes techniques que l'histoire politique et sociale.

Dans un chapitre à part entière intitulé « L'URSS, sixième partie du monde », l'auteur a encore jugé bon de rappeler quelques idées eurasistes fondamentales : l'immense diversité et la grande complexité des peuples qui forment la Russie, leur capacité à intégrer des éléments très différents et les répercussions de ces intégrations au niveau de la structure psychologique et des formes culturelles [106] :

> Une des meilleures illustrations de la richesse donnée par la complexité raciale est la musique russe où les éléments polonais, balkano-slaves, ougro-finnois, turco-mongols, arabo-persans et turco-chinois se confondent dans le folklore populaire et se retrouvent consciemment ou non chez les créateurs de l'art musical russe [107].

Sans sous-estimer des compositeurs comme Rimski-Korsakov ou Prokofiev, Souvtchinski explique que son choix de quatre noms de la musique russe permet un rapport systématique et dialectique à l'histoire de la Russie. Glinka, Tchaïkovski, Moussorgski et Stravinski ont tous les quatre formé et réformé des époques, incorporé leur personnalité d'homme dans leurs œuvres, révélé l'élément russe et ses destinées

historiques de manière particulière [108]. La thèse de Souvtchinski sur ce siècle compris entre 1825 et 1925 est formulée comme suit :

> L'analyse des rapports dialectiques que l'on peut établir entre Glinka, Moussorgski, Tchaïkovski et Stravinski, qui à eux seuls personnifient et remplissent tout un siècle de musique russe, permet non seulement de les situer les uns en fonction des autres, en vue d'une explication plus large de leurs œuvres, mais aussi d'entrevoir le destin qu'ont subi en ce temps-là les relations entre la musique russe et la musique européenne. Ces relations forment un côté de l'immense problème de l'opposition de la Russie à l'Europe, problème qui, comme on le sait, a toujours préoccupé et même hanté la conscience russe. Ce thème historique évolue dans la musique russe à travers ces quatre noms, changeant d'aspect à chacune des périodes qui leur correspondent, pour se trouver résorbé en Stravinski. [...] Si Glinka, en quelque sorte, a formulé la conception de la musique russe en la rehaussant d'un seul coup au niveau de la musique européenne, si Tchaïkovski, le premier grand musicien professionnel russe, l'a fait rayonner dans le monde entier comme l'égale de celle des plus grands compositeurs de son temps, si Moussorgski fut le premier à influencer et à toucher par son essence musicale le cœur même de la musique occidentale (Debussy), Stravinski, lui, devait par son art faire école sur une échelle mondiale [109].

Apports spécifiques de **Un siècle** *à l'exégèse stravinskienne*

La production de Stravinski représente l'aboutissement suprême de la musique russe aux yeux de Souvtchinski, et le compositeur est pour lui le « génie-type par excellence ». Il en donne la définition suivante : « Le génie est un système de dons qui imprègne la nature entière du créateur et à travers lequel il transforme le cours des événements qu'on appelle histoire » [110]. Le génie de Stravinski est autant présent dans sa nature artistique que dans son expérience humaine. Souvtchinski montre que, contrairement à la nature hypersensible de Glinka, au psychologisme de Tchaïkovski, au « hors-moi » de Moussorgski, dévoré par la détresse et la misère des autres, Stravinski fait l'expérience du « Moi » la plus pure :

> De cette expérience, il en résulte une auto-création et une forme autoritaire de soi-même, de sa propre personnalité à l'aide de tout un système de connaissances, de réflexes, de fonctionnements, d'attitudes, d'appréciations des valeurs, de rapports avec l'être, l'existence et la vie. L'évolution constante de Stravinski a cela de particulier qu'elle ne tend pas vers la maturité, mais que dès son point de départ, tout en s'enrichissant et en changeant d'aspect, elle est sûre d'elle-même, comme chez quelqu'un qui est mûr dès le début et qui devient ce qu'il avait toujours su qu'il deviendrait [111].

Stravinski a pris très tôt (à partir de *Petrouchka*) conscience des tendances persistantes de la musique russe et de la nécessité de s'en dégager ; il se sentit aussitôt en opposition militante avec elles, à savoir le lyrisme, le folklorisme et l'académisme. C'est dans ce cadre qu'il faut replacer l'exil de Stravinski, qui a fui la Russie où tout devenait stagnant. Comme le note Souvtchinski : « Stravinski s'exila pour rendre de loin à la Russie la part qui lui revenait, et fonder par cet exil volontaire une tradition mondiale » [112].

Souvtchinski donne une explication de la dynamique, toute particulière chez Stravinski, entre indépendance intérieure et intégration des influences les plus diverses. Il explique que Stravinski transforme ce qu'il reçoit – ou puise ailleurs – en influences actives, et les assimile à son propre système créateur : « [Stravinski] illustre par son œuvre cette loi mystérieuse qui veut que l'action intellectuelle qu'exercent les génies soit toujours en proportion directe de la réceptivité de leur nature » [113].

L'exégète parle encore de la solitude de Stravinski et de son indépendance spirituelle par rapport à son époque. Son étude de la question part de la résiliation de l'idée reçue selon laquelle l'esprit russe est porté vers l'irrationnel et l'émotivité primaire et que ces deux éléments l'emportent sur la raison et la spéculation concertée et logique. D'après Souvtchinski, il est assez fréquent de retrouver chez les Russes une synthèse de ces éléments disparates que l'on pourrait nommer « rationalisme mystique » [114].

Souvtchinski montre enfin comment Stravinski, dans sa production, a renoncé à toute trace d'émotivité, de psychologie ou de lyrisme. L'absence totale chez lui de « l'*homo psychologicus* » et de « l'*homo lyricus* », au profit de « l'*homo rythmicus* », instaure une « vie mécanique implacable, rigide, mais d'une intensité extrême ». Cela constitue le fait central de son œuvre et s'avère caractéristique à tout point de vue : structure, matière, langage et style. « Jamais », écrit Souvtchinski, « une expérience, une conviction existentielle ne se sont transformées avec une telle précision de telles conséquences dans une esthétique, un art et un métier » [115] :

> Le contact de Stravinski avec tout ce qui n'est pas lui, ne s'établit pas sur le plan de l'homme […] mais sur deux plans pour ainsi dire parallèles, dont l'un se situe plus bas que le plan humain et l'autre plus haut. Il y a pour Stravinski comme deux mécanismes, deux systèmes de lois qui agissent simultanément par le bas et par le haut ; il y a deux dialectiques, celle de la liberté et de la nécessité, du bas et du haut. D'après lui, c'est entre ces deux mécanismes qu'évolue la vie humaine si elle veut être en règle avec elle-même et avec les lois qui la gouvernent, qui la dominent et la hantent. L'homme autoritaire, libre et rebelle – Stravinski ne le connaît pas et ne veut pas le connaître. Sa méfiance, sa pudeur de la psychologie et de la sensibilité lyrique humaine viennent de là : elles sont pour lui l'émanation de l'homme qui se croit uniquement déterminé par lui-même [116].

Sur cette base, Souvtchinski consacre un bref passage à l'exégèse des œuvres à proprement parler. L'écriture de *Mavra* ne permet aucun épanchement sentimental, sa musique non descriptive est d'une objectivité mécanique presque stylisée. *Œdipus-Rex* est un « opéra oratorio » dont la beauté tragique des parties vocales renvoie à la musique sacrée. Dans *Perséphone*, les personnages n'ont pas d'états d'âme, ils sont soumis à un ordre supérieur, un mécanisme surnaturel, comme aussi dans l'*Histoire du soldat*.

Pour répondre à son objectif premier – définir le type de génie que représente Stravinski – Souvtchinski parle d'un phénomène créateur unique qui réalise un équilibre parfait, continu et immuable, entre l'inspiration et la composition. L'ordre de Stravinski est toujours « en règle » avec un ordre supérieur :

> Est-il un musicien national ou international ? Est-il intuitif ou cérébral ? Instinctif ou intellectuel, généreux ou mesuré ? Produit-il facilement ou non ? S'est-

> il fait lui-même ou a-t-il été fait par les autres ? Est-il moderne ou classique ? Ces interrogations inquiètes démontrent que les points de concentration de son génie sont multiples et interchangeables tout en formant un système moniste dans lequel la sphère de la sensibilité et celle de l'intelligence ne sont jamais opposées l'une à l'autre, mais sont unies et indivisibles dans leur fonctionnement [117].

Stravinski est « un sage frénétique », hanté par l'idée d'un ordre sacré et en même temps passionné par la vie, qui trace toujours la limite entre le permis et l'imposé, l'imaginaire et le défini, la liberté et la nécessité.

Cette conception de l'équilibre, du *monisme créateur* de Stravinski, est l'aboutissement de la pensée de Souvtchinski. Elle était déjà présente en lui en 1939, au moment où il prépare la rédaction de *Poétique musicale* avec le compositeur. La pensée de Souvtchinski a considérablement modelé le discours de Stravinski. Le dernier chapitre commentera davantage cet aspect.

Souvtchinski est le seul des exégètes à parvenir à un tel degré d'abstraction et de vue générale de la personnalité musicale de Stravinski. Les informations qu'il présente sur la nature artistique du compositeur éclairent les idées esthétiques dont nos débats contemporains ne sont pas encore venus à bout. (Ré)introduire Souvtchinski dans les analyses actuelles de Stravinski se révèle indispensable – à condition de disposer d'une édition rigoureuse et fiable de ses écrits.

7. Gisèle Brelet, après Souvtchinski

Après l'aventure de *Un siècle de musique russe* (1945) et de *Musique russe* (1953), Pierre Souvtchinski n'a, semble-t-il, plus entrepris de travaux de grande envergure ; il s'est contenté de formats plus petits. Nous l'avons vu, globalement, ses idées – ses convictions – demeurent celles d'avant 1940 ; il les réaménage et les retravaille au gré des articles à écrire. En ce qui concerne le destin de ses grands concepts – sa théorie du temps musical, sa typologie de la création et ses recherches générales sur l'esthétique musicale –, tout porte à penser qu'il a préféré passer le relais à la seule disciple qu'on lui connaisse : Gisèle Brelet.

Jeune pianiste française intéressée par les problèmes soulevés par l'expérience musicale, Gisèle Brelet (1916-1973) se tourne vers la philosophie et obtient le titre d'agrégée en 1941. C'est sans doute à cette époque qu'elle rencontre Pierre Souvtchinski et qu'ils se découvrent une communauté d'idées [118]. Incontestablement, la jeune femme s'imprègne des écrits de Souvtchinski ; elle en récupère les termes spécifiques et les réutilise dans ses propres travaux préparatoires à la thèse de doctorat sur le temps musical qu'elle soutiendra à la Sorbonne en 1949.

Brelet et Stravinski

Dès 1946, Brelet s'adresse directement à Stravinski, forte de la reconnaissance et de la confiance de Souvtchinski qui l'a introduite auprès du compositeur dans ses courriers. Entre 1947 et 1952, Stravinski et la jeune philosophe vont échanger quelques lettres assez longues [119] : selon Robert Craft, elles ont eu une influence non négligeable sur la pensée de Stravinski à cette époque :

> *Though Gisèle Brelet has been overlooked by Stravinsky scholars, her writings exercised a considerable influence on him in 1946-1950, particularly «* Chances de

la musique atonale ». *Her letters to him (1947-1952) on the nature of genius are fervent ; his replies, matter-of-fact, but the Brelet episode merits examination* [120].

Assurément, mais il faut nuancer son affirmation relative à l'intérêt du compositeur pour l'article de Brelet sur la musique atonale. Brelet a bien envoyé un article à Stravinski où elle présente quelques considérations sur la musique atonale et s'en explique au compositeur [121], mais ce dernier ne lui a jamais répondu sur ce point précis. Peut-être Craft cherche-t-il d'autres supports que lui-même et que Souvtchinski à l'intérêt du compositeur pour les héritiers de Schoenberg dans cette période créatrice si controversée.

Dès la publication de son premier livre *Esthétique et création musicale* en 1947 [122], Brelet fait part à Stravinski de son souci d'écrire *pour* lui quasi exclusivement ; comme elle l'a appris de l'œuvre de Souvtchinski, elle voit en Stravinski le génie créateur par excellence et elle trouve dans son œuvre tous les exemples des problèmes musicaux dont elle traite. Sa première lettre à Stravinski révèle l'ampleur de la tâche qu'elle s'est donnée :

> Cher Monsieur,
>
> C'est avec une très grande joie que je reçois votre précieuse réponse [123] à mon envoi – votre précieux témoignage sur un livre qui vous était particulièrement destiné. Je sais que les pensées qu'il exprime n'attendaient que peu de lecteurs. Peu importe : il fut en réalité écrit pour moi, pour vous et pour Pierre Souvtchinsky. Ces trois lecteurs-ci me suffisent… J'aurais été peinée qu'il vous laisse indifférent : mais je savais fort bien d'avance que vous vous y sentiriez dans votre univers familier, que le musicien – philosophe que vous êtes retrouverait en cette philosophie de la musique, exprimé en langage conceptuel, le même message que son œuvre délivre en langage sonore. Et la joie que j'éprouve de votre réponse est sans surprise : elle confirme mon espérance.
>
> […] Ici en ce moment règne une fermentation intense ; l'esthétique est à l'ordre du jour ; l'on discute âprement et la musique est le champ d'expériences hardies, de tentatives apparemment absurdes. Mais l'absurdité même comporte un enseignement – et peut-être le génie peut-il parfois en faire une vérité, sa vérité. Il n'est pas d'influence mauvaise pour le génie. Tout lui est nourriture. Et seul, il sait emporter avec lui en sa solitude et garder pour lui des richesses insoupçonnées de ceux qui les possédaient sans savoir en user.
>
> […] En fait je voudrais bien vous voir. Et ne croyez pas que mes raisons soient égoïstes : je voudrais vous voir pour moi mais aussi pour vous. Je ne veux pas vous voir afin de vous connaître, mais parce que déjà je vous connais beaucoup… par vos œuvres d'abord, expression, non pas de l'homme psychologique et lyrique, mais de l'homme essentiel, et par Souvtchinsky ensuite. Car vous êtes presque l'unique sujet de nos conversations – un sujet illimité, qui mène partout et très loin, vers lequel tous les autres nous ramènent. L'on vous trouve sans cesse alors même qu'on n'avait pas l'intention de parler de vous. Aucune œuvre n'est plus riche d'enseignement pour le philosophe que la vôtre. Elle ne contient pas seulement, dégagées dans leurs essences, les vérités fondamentales de l'esthétique musicale, mais aussi toute une morale, toute une philosophie. Et je place votre personne et votre œuvre au centre du livre que j'écris maintenant et qui s'intitule *Musique et Sagesse*.

> Vous savez peut-être que Souvtchinsky et moi, nous avons découvert chacun de notre côté les mêmes idées et qu'un heureux hasard a permis notre rencontre. Il n'y a que lui qui vous comprenne jusqu'au fond ; car lui seul sait aller au cœur des choses, dans une démarche qui d'emblée atteint à l'essentiel. Et sa pensée, au lieu de flotter à la surface des choses, comme celle des imbéciles, excelle à saisir ce que chaque [illisible] recèle de plus vivant et de plus précieux. […]
>
> Je suis en train de terminer une volumineuse thèse sur le « Temps musical » où tous les problèmes de la musique sont repensés en fonction de l'essence temporelle de cet art. Pierre Souvtchinsky a écrit qu'il s'agissait là d'une « philosophie immanente » de la musique – par opposition aux philosophies « transcendantes » qui ne sont que de fantastiques contes de fées, dont la musique n'est que le prétexte. Lorsque j'aurai achevé cet ouvrage, j'aimerais écrire quelque chose sur vous – qui soit une psychologie non pas empirique mais transcendantale – c'est-à-dire une ontologie de votre personne – éclairant votre œuvre (et qui je le crains, en sera tout entière déduite si je n'ai la chance de vous voir !). Je vous envoie un petit article de la *Revue musicale* que j'ai consacré à votre *Poétique* et qui vous donnera quelques idées de cette ontologie – très différentes de tous les commentaires techniques littéraires qu'a suscités votre œuvre, et qui d'emblée vous situerait, vous et votre musique, en cette philosophie commune qui vous lie si intimement l'un à l'autre. […]
>
> Veuillez recevoir, Cher Monsieur, mes profonds remerciements pour toutes les joies, toutes les idées que m'a dispensées votre œuvre – pour tout ce que vous êtes pour moi et ceux qui ont su vous pénétrer… [124].

Stravinski répond à Brelet : « Votre lettre m'a fait tant de plaisir ! Merci pour tout ce qu'elle contient [et pour votre livre] que je trouve remarcable [*sic*]. J'aime la nature de votre pensée et votre art de la transmettre intacte au lecteur » [125].

Dans la présence discrète de Souvtchinski, derrière chaque parole ou pensée de Brelet, résidait sans doute une garantie de valeur pour Stravinski. Le philosophe a rédigé un long compte rendu, resté inédit, du premier livre de Gisèle Brelet ; en introduction il écrit : « J'ai l'impression, en le lisant, de l'avoir moi-même écrit, d'avoir désiré de l'écrire, comme s'il venait combler en moi un vœu auquel je n'avais su, par mes seules forces donner satisfaction » [126].

Développements après Souvtchinski

L'essentiel des travaux de Gisèle Brelet est réparti en trois livres. Le premier, *Esthétique et création musicale* (1947) [127], considère l'esthétique musicale en deux volets : la forme sonore et la forme temporelle. La première se rapporte au langage harmonique, à la matière, alors que la seconde se réfère plus, selon Brelet, à la réalité psychologique et humaine, à l'expression de la personnalité du créateur. Pour chacune de ces parties, Brelet fait intervenir, à la manière de Souvtchinski, mais plus systématiquement, des considérations sur la psychologie du créateur et sur l'histoire et les conditions de son milieu. Elle aboutit à une comparaison, aux deux niveaux, sonore et temporel, du sensualisme, de l'empirisme et du formalisme. En somme, le premier livre de Brelet tente d'associer ce qu'on a coutume de dissocier : l'invention artistique et la théorie esthétique, l'art et la réflexion sur l'art. L'originalité est de ne pas exclure la personnalité humaine de l'artiste, exactement comme Souvtchinski le

préconisait : refuser de séparer l'artiste et l'homme. Car l'expérience de la forme temporelle, du temps musical est le reflet de l'expérience humaine du musicien.

Dans son deuxième ouvrage *Le temps musical* (1949) en deux épais volumes [128], Gisèle Brelet se concentre sur une réflexion exclusive de la norme temporelle. Elle aboutit, comme l'a voulu son maître, à une typologie des créateurs qui définit les types principaux de personnalités artistiques. Comme l'indique le sous-titre, cet ambitieux *Essai d'une esthétique nouvelle de la musique* passe par « une « caractérologie de la mélodie, une description de la pensée musicale en elle-même et dans ses rapports avec la pensée conceptuelle, une analyse du rythme, de ses rapports avec la forme sonore et de son rôle dans la construction de la forme musicale, et enfin, une philosophie du temps déduite de la musique » [129].

A Stravinski, l'auteur écrit : « L'un de mes chapitres vous est plus particulièrement consacré : vous y comparant aux symphonistes classiques, et ayant à l'esprit vos admirables symphonies […], je vous défends du reproche de « néo-classicisme » et d'académisme, et j'essaie de montrer comment, que vous fassiez usage ou non des formes traditionnelles classiques, vous avez réalisé, mieux que les classiques eux-mêmes, l'essence même du classicisme, ce temps rationnel vers lequel les porte leur vouloir fondamental » [130].

Le troisième livre de Gisèle Brelet se consacre à un problème éminemment stravinskien : l'exécution musicale. Dans cet ouvrage intitulé *L'interprétation créatrice. Essai sur l'exécution musicale* [131], l'auteur semble cette fois aller à l'encontre de la conception du compositeur qui s'acharnait à prétendre qu'il ne peut y avoir *interprétation* d'une œuvre musicale mais seulement *exécution* pure de la partition de la part de l'instrumentiste. En effet, la dédicace que Brelet présente à Stravinski dans son exemplaire personnel témoigne de quelque divergence de vue entre eux à ce sujet : « Pour Igor Strawinsky, avec l'expression de ma profonde admiration et l'espoir de vous convaincre ! » [132]. Le titre même de l'ouvrage, *L'interprétation créatrice*, entre en totale contradiction avec l'idée du compositeur qui refuse à l'interprète tout apport créatif à la partition.

Dans une lettre de septembre 1949, Brelet fait part à Stravinski d'un autre projet de livre qui porterait sur le troisième volet de sa réflexion : celui des rapports de l'homme et de l'artiste, une psychologie générale du créateur. Le projet n'a pas été édité ; nous ignorons s'il en existe un travail préparatoire resté manuscrit.

Ainsi, les deux premiers grands travaux de Brelet constituent un relais et un déploiement considérable des postulats de Souvtchinski. Ils poursuivent son travail d'exégèse stravinskienne et continuent parallèlement à contribuer à la formulation apologétique de la position de Stravinski – le plus grand compositeur de son temps.

*

Pendant plus de quatre décennies, Souvtchinski a été pour Stravinski l'ami, le conseiller, l'éveilleur, l'éminence grise dans sa plus parfaite expression. Au-delà des rapports amicaux très forts et de la consécration mondiale de Stravinski, Souvtchinski a toujours suivi son propre itinéraire de pensée. Il a su rendre intelligible ce qui échappait à la conscience même du compositeur. Son étude de la production de Stravinski, à travers le prisme de l'Histoire et de ses contingences, – le *Zeitgeist* allemand auquel il réfère –, répondait à sa conviction intime. Son approche dialectique

et sa foi dans les conjonctions Art et Histoire sont restées un cas exceptionnel dans l'exégèse stravinskienne jusqu'à aujourd'hui. Le thème de l'exil, que Souvtchinski a soulevé à maintes reprises, en est le fil conducteur. Reconsidérer sa méthode et son travail devient à nos yeux une source de renouvellement considérable pour l'interprétation contemporaine du « phénomène Stravinski » – phénomène auquel Souvtchinski aura consacré son âme et sa vie tout entière : « Je n'ai jamais aimé personne autant qu'Igor Stravinski » [133].

Notes

[1] L'expression « culturologue » était utilisée par Victor Varuntz dans V. Varuntz (éd.), *I. F. Stravinski. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materiali k biografii*, Moscou, Kompositor, 3 vol., 1998-2003.

[2] Le fonds Souvtchinski de la Bibliothèque nationale de France (cote : Rés. Vm Dossiers 091 et 092) ne représente qu'une partie fragmentaire de sa correspondance, de ses travaux et de ses activités. De nombreux écrits de Souvtchinski demeurent inédits. Nous disposons néanmoins du volume *(Re)lire Souvtchinski*, recueil de textes choisis par Eric Humbertclaude, La Bresse, 1990, auquel s'ajoute un dossier de travaux inédits sur les écrits de Souvtchinski, intitulé *Au cœur de l'ontologie : la musique*, également par Eric Humbertclaude (CH-BPS, cote H-968). Le récent ouvrage édité par Frank Langlois (Pierre Souvtchinski, *Un siècle de musique russe (1830-1930). Glinka, Moussorgsky, Tchaïkowsky, Stravinsky*. Edition réalisée et présentée par Frank Langlois, préface de Pierre Boulez, Actes Sud, avril 2004) a pour ambition de proposer une synthèse de la vie et de l'œuvre de Souvtchinski, augmentée de la (ré)édition de quelques textes. Concernant l'apport strictement scientifique de l'ouvrage, voir notre compte rendu dans la *Revue de Musicologie*, 91/1, 2005, p. 279-281.

[3] Souvtchinski fut notamment contraint d'abandonner l'édition de la correspondance du compositeur, qu'il préparait pourtant à sa demande avec l'aide de François Lesure. Six volumes étaient prévus ; Craft et Vera Stravinski sommèrent Souvtchinski d'abandonner son travail et de rendre les documents en sa possession. Voir P. Souvtchinski, [note autobiographique] dans *(Re)lire Souvtchinski, op. cit.*, p. 8.

[4] *(Re)lire Souvtchinski*. *op. cit.*, p. 7-8.

[5] G. Masson, *Sonate-Souvtchinski*, Paris, Salabert, 1986.

[6] Souvtchinski a rédigé la notice consacrée à Blumenfeld dans l'*Enciclopedia dello spettacolo* en 1956.

[7] G. Masson, *op. cit*.

[8] Lettre de Miaskovski à Derzhanovski, 3 mai 1918 (traduite du russe), *in* Shlifshteyn (éd.), *Myaskovsky : sobranyie materialov* [*Miaskovski : collection de documents*], vol. 2, p. 408.

[9] A.N. Kryukov (éd.), *Vospominaniya o B.V.Asaf'yeve* [*Souvenirs sur Boris Asaf'ev*], Leningrad, Muzïka, 1974, p. 492.

[10] Le premier article musicologique de Souvtchinski est l'éditorial de la revue pétersbourgeoise *Muzikal'nyi sovremennik* [*Le Contemporain musical*], 1, 1915.

[11] Jacques Handschin (Moscou, 1886 – Bâle, 1955), musicologue suisse d'origine russe. Elève de Reger et de Widor, il devint professeur d'orgue au conservatoire de Saint-Pétersbourg (1910-1920). Spécialiste de la musique médiévale, il a rassemblé à Bâle des manuscrits du Moyen Age. Il a écrit quelques textes sur Stravinski dont nous parlerons ultérieurement.

[12] Professeur de Scriabine et de Rachmaninov.

[13] *Muzikal'nyi sovremennik* [*Le Contemporain musical*], 1915-1917.

[14] Voir chapitre I.

[15] Wyschnegradski, musicien russe, émigré à Paris au début des années vingt. Dans ses œuvres et dans de nombreux écrits théoriques, il se réclame d'un « ultra-chromatisme » qui vise à dépasser Schoenberg en multipliant les degrés de l'échelle sonore.

[16] G. Masson, *op. cit*.

[17] Nous développons les aspects de l'idéologie eurasiste dans les pages qui suivent.

[18] Textes édités dans *(Re)lire Souvtchinski*, *op. cit*.

[19] Titre original en russe : *Evrazija. Eženel'nik po voprosam kul'tury i politiki*.

[20] Dmitri Sviatopolk-Mirski (1890-1939) est connu comme historien de la littérature russe. Il a enseigné à l'Université de Londres puis est retourné en URSS en 1932.

[21] M. Laruelle, *L'idéologie eurasiste russe ou comment penser l'empire*, préface de Patrick Sériot, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 67-74.

[22] Voir correspondance d'Antonin Artaud, lettres de 1935, 1943 et 1944, *in Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, tome V, p. 185-186 et tome X, p. 131-132, 164-165 et 231-233.

[23] « Vers 1917, alors que Souvtchinski se trouvait à Kiev, un ami musicologue lui amena un soldat allemand en haillons, sortant de captivité. Avec lui, il parle de musique et ce dernier aperçut une partition manuscrite de Prokofiev sur le piano ; il supplia Pierre de la lui prêter, jurant de la rendre dans l'immédiat, ce qui ne fut fait qu'après pas mal de temps et contretemps : c'était Hermann Scherchen ». Anecdote relatée par Claude Helffer, « Souvenirs d'un ami commun : Pierre Souvtchinski », *in Musiques, Signes, Images*, réunis et présentés par J.-M. Fauquet, *Liber amicorum François Lesure*, Genève, Minkoff, 1988, p. 159-161.

[24] P. Souvtchinski, « Domaine de la musique russe », *in* P. Souvtchinski (éd.), *Musique russe*, Paris, PUF, 1953, vol. I, p. 1-26.

[25] Des citations minuscules de textes de Souvtchinski se retrouvent chez Boulez ; par exemple, la petite formule « auprès et au loin » jalonne quelques-uns de leurs articles. Elle correspond aux derniers mots de l'article de P. Souvtchinski, « A propos d'un retard », *La musique et ses problèmes contemporains*, *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud Jean-Louis Barrault*, 1953, p. 121-127. Pierre Boulez en fait le titre de son article « … auprès et au loin », *La musique et ses problèmes contemporains*, *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud Jean-Louis Barrault*, 2/3, 1954, p. 7-27 ; P. Souvtchinski la récupère à nouveau dans « Neuf paragraphes, Stravinsky auprès et au loin », *in Stravinsky, études et témoignages*, Paris, Lattès, 1982, p. 5-44. Voir la conférence de Robert Piencikowski qui étudie cette formule dans une lettre de Boulez à Cage, *Dé-chiffrer Boulez ?*, faite durant le colloque *La pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits*, Paris, mars 2005.

[26] Cependant, gardons-nous d'accorder tout crédit aux récits des affronts que Souvtchinski aurait faits au compositeur selon Robert Craft, et souvent colportés sans l'esprit critique indispensable. Craft raconte que lors d'un concert à Paris en 1952, en présence de Stravinski, au cours duquel étaient joués *Erwartung* de Schoenberg et *Œdipus Rex*, Souvtchinski aurait ostensiblement quitté la salle pour montrer sa désapprobation à l'égard de cette œuvre. Voir R. Craft, *Chronicle of a Friendship*, revised and extended edition, Nashville – London, Vanderbilt University Press, 1994, p. 21. Cité par Fr. Langlois, « Introduction », *op. cit.*, p. 81.

[27] I. Stravinski, R. Craft, P. Boulez et K. Stockhausen, *Avec Stravinsky*, Monaco, Editions du Rocher, Collection du Domaine musical, 1958.

[28] Cl. Helffer, « Souvenirs… », art. cit., p. 160.

[29] Extrait d'une lettre inédite de René Char à Gérard Masson, 2 avril 1987, cité par E. Humbertclaude dans *(Re)lire Souvtchinski*, *op. cit.*, p. 285 et 298.

[30] I. Stravinski et R. Craft, *Thèmes & Episodes*, *op. cit.*, p. 42. Repris dans *Thèmes & Conclusions*, *op. cit.*, p. 48-49.

[31] *Ibid*.

[32] Extrait du compte rendu critique inédit (trente pages dactylographiées) du livre de Gisèle Brelet, *Une philosophie du temps musical*, 1947. Compte rendu rédigé à la sortie du livre. Transcription d'Eric Humbertclaude.

[33] L'entourage de Souvtchinski avait conscience de cette mission qui déterminait son destin. En 1927, Boris Pasternak dédicaçait son recueil de poésies, *1905*, à Souvtchinski par ces mots : « à Pierre Souvtchinski, de tout cœur, avec mes souhaits de bonheur et d'énergie pour sa mission difficile au service de notre siècle ». Formule reproduite dans l'article de Vadim Kosovoï, « Lettres B. Pasternak – P. Souvtchinski », *Revue des études slaves*, LVIII/4, 1986, p. 648 et traduite dans E. Humbertclaude dans *(Re)lire Souvtchinski*, *op. cit.*, p. 288.

[34] V. Varuntz (éd.), *I. F. Stravinski. Perepiska s russkimi korrespondentami Materiali k biografii*, Moscou, Kompositor, vol. 2, 2000, 21 novembre 1922, lettre n° 1050, p. 534-535. Précisons que Stravinski n'a pas tenu compte des suggestions de Souvtchinski, du moins il ne les a pas réalisées.

[35] Il chantera *Perséphone* et *Œdipus Rex*, ainsi qu'en témoigne Prokofiev dans une lettre du 17 septembre 1937 à Miaskovski, cité par I. Nest'ev, « Petr Souvtchinski i russkie muzykanty », *Sovetskaya Muzïka*, 3, 1987, p. 89.

[36] Voir aussi S. Savenko, *Mir Stravinskogo* [*Le monde de Stravinski*], Moscou, Kompozitor, 2001, p. 303.

[37] R. Craft, *Chronicle…*, *op. cit.*, p. 61.

[38] Lettre de Stravinski à Souvtchinski, 12 octobre 1967, *in* Fondation Paul Sacher (Suisse, Bâle) [ci-après CH-Bps], Collection Stravinski, Mic 103.1/02062.

[39] P. Souvtchinski, [Notice autobiographique], *in (Re)lire Souvtchinski*, *op. cit.*, p. 8.

[40] P. Souvtchinski, « Pour un centre d'études Igor Stravinsky », document inédit daté (de la main de Souvtchinski) de mars 1976, photocopie communiquée par Eric Humbertclaude.

[41] La Paul Sacher Stiftung a été fondée en 1973. A l'origine, son but visait la préservation de la collection personnelle de Paul Sacher. C'est quelques années plus tard que les collections se sont étendues et que l'objectif a changé. Aujourd'hui, la Fondation est la bibliothèque de recherches la plus importante au monde pour la musique du XX[e] siècle.

[42] P. Souvtchinski, « Pour un centre d'études Igor Stravinsky », art. cit.

[43] Ch. J. Halperin, « Russia and the steppe : George Vernadsky and Eurasianism », *Forschungen zur osteuropaïschen Geschichte*, XXXVI, 1985, p. 93. Cité dans Taruskin, vol. 2, p. 1128.

[44] Certains, comme Nikolai Troubetskoï ou George Vernadsky, ont préféré utiliser le terme « touranien », plutôt que « eurasien ». Ce terme, aujourd'hui obsolète, dérivé de Touran (nom perse du territoire situé entre le fleuve Oxus et le Nord de l'Iran), désignait aussi les langues aujourd'hui appelées ouralo-altaïques. Il leur semblait désigner au mieux la Russie « authentique ». Notons que Taruskin parle de « *ur-Russianness* ».

[45] N. Troubetskoï, *Yevropa i chelovechestvo* [*L'Europe et l'Humanité*], *Rossiysko-bolgarskoye knigoizdatel'stvo*, 1920. Réédité et traduit par Pascal Sériot, dans *N. Troubetskoy. L'Europe et l'humanité. Ecrits linguistiques et paralinguistiques*, Liège, Mardaga, 1996.

[46] P. Souvtchinski, *Iskhod k Vostoku. Predchuvstvia i svershenia. Utverzhdenie Evrazitsev* [*L'exode vers l'Est. Pressentiments et accomplissements. Affirmation des Eurasistes*], Sofia, Rossiysko-bolgarskoye knigoizdatel'stvo, 1921.

[47] P. Souvtchinski (éd.), *Na putiakh* [*En chemin*] *dans Utverzhdenie Evrazitsev*, *op. cit.*, vol. 2, Berlin, 1922.

[48] P. Souvtchinski, « Tipi tvorchestva [Les types de création] », *in Na putiakh, op. cit.*, p. 147-176.

[49] Voir plus loin.

[50] *Evrazia. Ejenedelnik po voprosam kulturi i politiki* [*Eurasie. Hebdomadaire culturel et politique*], Paris, 1928-1929, 35 numéros.

[51] *Vyorstï* [*Verstes*], Paris, 1-3, 1926-1928.

[52] P. Souvtchinski, « Introduction… » *op. cit.*, *Musique russe*, vol. I, p. 17.

[53] P. Souvtchinski, « Eurasier », *Der Querschnitt*, 13, 1926, p. 857. Traduit en français à partir de l'original russe dans *(Re)lire Souvtchinski*, *op. cit*., p. 65.

[54] *Ibid*. Traduit en français à partir de l'original russe dans *(Re)lire Souvtchinski*, *op. cit*., p. 69.

[55] R. Rolland, *Journal des années de guerre, 1914-1918*, Paris, Albin Michel, 1952, p. 59.

[56] Le recours de Stravinski à un ensemble réduit d'instruments est souvent considéré – à tort – comme une conséquence de la guerre. En effet, Ansermet poursuivait tout à fait normalement ses activités avec son orchestre à Montreux.

[57] R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian traditions. A Biography of the Works Through* Mavra, 2 vol., Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 1130.

[58] A. LOURIÉ, « Muzïka Stravinskogo [La musique de Stravinski] », *Vyorstï*, 1, 1926, p. 124-134.

[59] Voir le chapitre suivant.

[60] A. LOURIÉ, « Dve operï Stravinskogo [Deux opéras de Stravinski] », *Vyorstï*, 3, 1928, p. 109-121.

[61] A. LOURIÉ, « Muzïka Stravinskogo », art. cit., p. 126 et p. 134.

[62] M. LARUELLE, *L'idéologie eurasiste russe ou comment penser l'Empire*, Paris, L'Harmattan, 1999.

[63] Karsavin avait vécu avec sa sœur dans le même immeuble que la famille Stravinski sur le Kryukov Canal à Saint-Pétersbourg au moment où Stravinski commençait à être connu en tant que compositeur dans cette ville.

[64] L. P. KARSAVIN, *Vostok, Zapad i russkaya ideya* [*L'est, l'Ouest et l'idée russe*], Petrograd, Ogni, 1922.

[65] Z. [P. SOUVTCHINSKI], « Ф. И. Шапяпинь [F. I. Chaliapine] », *Muzykal'nyi sovremennik* [*Le contemporain musical*], 2, 1915, p. 68-71. Souvtchinski a signé quelques premiers articles de l'initiale Z ou Zeliga, qui était le nom de jeune fille de sa mère. Information de E. Humbertclaude.

[66] P. SOUVTCHINSKI, « Stravinsky as a Russian », *Tempo*, 81, 1967, p. 5. Cité ici d'après l'original russe, dont la publication dans *Tempo* est partielle. Le tapuscrit porte le titre « Ha 18 июня 1967г [Pour le 18 juin 1967] », photocopie du tapuscrit en russe communiquée par E. Humbertclaude.

[67] Souvtchinski fera du thème du « miracle » un des leitmotivs de son exégèse. Il déploiera encore cette idée dans le texte « Le miracle du *Sacre du printemps* », écrit pour les quatre-vingts ans de Stravinski, inédit dans sa version française (copie communiquée par E. Humbertclaude). Publié partiellement en allemand : « Das Wunder des *Sacre du printemps* », *Igor Strawinsky, Eine Sendereihe des W.D.R. Zum 80. Geburtstag*, WDR, Cologne, 1963, 41, p. 15- 23 ; cette même version rééditée dans *Igor Strawinsky, herausgegeben von H. Lindlar*, Suhrkamp, Francfort, 1982, Taschenbuch 817, p. 35-43.

[68] Le musicologue illustre notamment ce fait en citant un extrait des *Chroniques* où Stravinski évoque l'impossibilité totale pour lui de se faire un ami au cours de son enfance.

[69] P. SOUVTCHINSKI, « Qui est Strawinsky ? », *Cahiers musicaux*, 16, janvier 1958, p. 10-11.

[70] *Ibid.*, p. 11-12.

[71] P. SOUVTCHINSKI, « La notion du temps et la musique. Réflexions sur la typologie de la création musicale », *Revue musicale*, mai-juin 1939, p. 70-80. L'article a également été publié au même moment dans la revue argentine de Victoria Ocampo : « Reflexiones sobre la typología de la creatión musical. La noción del Tiempo y la música », *Sur*, IX, avril 1939.

[72] Par exemple : E. EMERY, *Temps et musique*, Lausanne, L'âge d'homme, 1975, rééd. 1998.

[73] L'original en russe se trouve à Bâle (CH-Bps, Collection Stravinski, Mic 103.1-2090 à 2111).

[74] Texte dactylographié, non daté, 3 pages. Photocopie communiquée par Eric Humbertclaude. Ainsi, la réédition de l'article par Frank Langlois (dans P. SOUVTCHINSKI, *Un siècle de musique russe, op. cit*., p. 239-252) pose problème ; il eût été plus juste et fidèle à Souvtchinski d'en donner une nouvelle traduction française réalisée à la lumière des indications que l'auteur a lui-même laissées dans sa critique de la traduction de 1939. Bien entendu, l'éditeur ne peut le savoir sans sonder les archives du musicologue. Alla Bretanitskaya a fait une traduction russe en 2001 à partir de la publication française de la *Revue musicale* (dans *Muzikalnaya Akademia*, 1, 2001, p. 134-137) Cette nouvelle traduction n'a guère de

sens puisque l'original russe de Souvtchinski est disponible et que la traduction française de la *Revue musicale* n'est pas fiable.

[75] En russe : « *Замбтки потипологии Музыкалиьного 1. Время и музыка* ».

[76] Soulignés dans l'original.

[77] P. Souvtchinski, « Réflexions sur la typologie de la création musicale », cité d'après une nouvelle traduction de l'original russe, communiquée par E. Humbertclaude.

[78] *Ibid*.

[79] Souvtchinski a également décelé chez Alban Berg cette même capacité à ne pas laisser la musique se confondre avec le drame ; il reconnaît à ce compositeur le choix d'une rhétorique musicale indépendante du sujet dont elle respecte l'autonomie. P. Souvtchinski, « Le pouvoir d'une rhétorique », *L'Arc*, 27, 1965, p. 33-36.

[80] P. Souvtchinski, « Réflexions sur la typologie de la création musicale », *op. cit*.

[81] *Ibid*.

[82] *Ibid*.

[83] *Ibid*.

[84] Lettre de Souvtchinski à Stravinski, 12 juin 1939, lettre n° 1943, *in* V. Varuntz (éd.), *SPRK*, vol. 3, 2003, p. 687.

[85] P. Souvtchinski, « Le *Strawinsky* d'Igor Glebov », *Musique,* Paris, 6, 15 mars 1930, p. 250-253.

[86] L'ouvrage est analysé plus loin dans le présent chapitre.

[87] Voir V. Varuntz (éd.), *I. F. Stravinskij. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materiali k biografii*, Moscou, Kompositor, 3 vol., 1998-2003, vol. III [ci-après V. Varuntz, *SPRK*].

[88] Lettre de Souvtchinski à Stravinski, 24 juin 1938 (traduite du russe) ; V. Varuntz, *SPRK*, vol. III, lettre n° 1898.

[89] Lettre de Souvtchinski à P. Milioukov, directeur du journal *Poslednie novosti* [*Les dernières nouvelles*], non datée [24 juin 1938]. Une copie de la lettre, sans doute remise au compositeur, se trouve dans ses archives à Bâle (CH-Bps, Collection Stravinski). La lettre est également traduite en russe dans V. Varuntz, *SPRK*, vol. III, lettre n° 1899, p. 649-651.

[90] Le brouillon de la lettre indique « Mozart » entre parenthèses pour le remplacer par « d'un grand classique ».

[91] Lettre de Souvtchinski à P. Milioukov, directeur du journal *Poslednie novosti* [*Les dernières nouvelles*], non datée [24 juin 1938], CH-Bps, Collection Stravinski, p. 2-3.

[92] Proche de Paulhan et de Malraux, introducteur de Kafka, de la littérature russe et de la philosophie allemande en France, Bernard Groethuysen (1880-1946), grâce à sa vaste et triple culture allemande, russe et française, a joué un rôle de premier plan dans la vie intellectuelle des années 1930-1940, notamment à travers son activité à la *NRF*. Nul doute que son décès en 1946 a contrarié la publication du livre de Souvtchinski qu'il avait soutenu.

[93] Dans le brouillon de cette lettre (dont la photocopie nous a été communiquée par Eric Humbertclaude), Souvtchinski a biffé la phrase « J'avais des pourparlers absolument certains pour des traductions anglaises et allemandes de ce livre ».

[94] Copie de la lettre communiquée par Eric Humbertclaude. L'autre éditeur dont parle Souvtchinski n'a pas été identifié.

[95] Les informations relatives à ces manuscrits ont été communiquées par Eric Humbertclaude.

[96] Les interventions, datant de l'époque où le livre était relu pour l'édition, pourraient être attribuées à Gisèle Brelet ou Bernard Groethuysen. Nous opterions pour Brelet, au regard d'une comparaison de la graphie avec celles de ses lettres à Stravinski à la fin des années quarante.

[97] P. Souvtchinski, « Igor Stravinsky », *Contrepoints*, 2, février 1946, p. 19-31 ; « Moussorgsky », *Contrepoints*, 5, décembre 1946, p. 66-78 (le même texte a été traduit en

allemand sous le titre « Der Fall Mussorgski », *Neue Zeitschrift für Musik*, Mainz, 6, 1962) et « Sur la genèse de la musique russe », *Contrepoints*, 6, fin 1949, p. 79-91.

[98] P. Souvtchinski, « A propos d'un retard » *in La musique et ses problèmes contemporains*, Cahiers Renaud-Barrault, Paris, Julliard, 1953, p. 121-127. Réédition anastatique dans *La musique et ses problèmes contemporains*, *Cahiers Renaud-Barrault*, 41/1963, p. 134-140).

[99] P. Souvtchinski (éd.), « Domaine de la musique russe », *Musique russe*, Paris, PUF, 1953, vol. I, p. 1-26.

[100] « Comme nous l'avons décidé, je vous envoie […] ma préface, sur laquelle je voudrais avoir votre sincère avis et critique » ; photocopie de la lettre communiquée par Eric Humbertclaude.

[101] P. Souvtchinski, « Quatre observations et réflexions sur la Russie », édité dans *(Re)lire Souvtchinski*, p. 99-127.

[102] Voir *(Re)lire Souvtchinski*, *op. cit*., p. 273.

[103] Plan défini sur la base de la troisième version, quasi identique à celui de la seconde version. Dans son édition, Langlois a fait l'impasse sur trois chapitres nécessaires à la cohérence de l'ouvrage déjà présents dans la deuxième version – celle qu'il a utilisée –, à savoir les chapitres I, III et IV. Ainsi, toute référence approfondie à l'idéologie eurasiste de Souvtchinski a été expurgée, sans exploration, alors qu'elle est indissociable de la pensée de Souvtchinski.

[104] P. Souvtchinski, *Un siècle de musique russe*, *op. cit*., Tapuscrit troisième version, f. 4.

[105] P. Souvtchinski, « A propos d'un retard », *op. cit.*, p. 121-127.

[106] P. Souvtchinski, *Un siècle de musique russe*, *op. cit*., Tapuscrit troisième version, p. 20.

[107] *Ibid*., f. 20.

[108] *Ibid*., f. 24.

[109] *Ibid*., f. 105.

[110] *Ibid*., f. 116.

[111] *Ibid*., f. 116.

[112] *Ibid*., f. 123.

[113] *Ibid*., f. 123.

[114] *Ibid*., f. 125.

[115] *Ibid*., f. 126.

[116] *Ibid*., f. 126.

[117] *Ibid*., f. 132.

[118] En juin 1947, Brelet écrit à Stravinski : « Vous savez peut-être que Souvtchinsky et moi, nous avons découvert, chacun de notre côté, les mêmes idées et qu'un heureux hasard a permis notre rencontre ». Lettre non datée (cachet de la poste : 18 juin 1947), Fondation Paul Sacher, MIC 092/0011.

[119] La correspondance Gisèle Brelet – Stravinski est conservée à la Fondation Paul Sacher ; elle comprend cinq lettres de Brelet et quatre lettres de Stravinski.

[120] R. Craft, « Selected Source Material from a Catalogue of Books and Music Inscribed to/and/or Autographed and Annotated by Igor Stravinsky » *in* J. Pasler (éd.), *Confronting Stravinsky » : Man, Musician, and Modernist*, Berkeley & Londres, University of California Press, 1986, p. 354.

[121] Il n'y a pas de traces d'un article intitulé « Chances de la musique atonale » dans la bibliographie de G. Brelet. Il est nommé et intitulé comme tel dans sa lettre à Stravinski, mais il n'a vraisemblablement jamais été publié.

[122] G. Brelet, *Esthétique et création musicale*, Paris, PUF, 1947.

[123] La réponse du compositeur à laquelle se réfère Gisèle Brelet ne se trouve pas dans les archives de Stravinski.

[124] Lettre de Brelet à Stravinski, non datée (cachet de la poste : 18 juin 1947), CH-Bps, Collection Stravinski, MIC 092/0011. La lettre précédente de Brelet et la réponse de Stravinski qu'elle évoque ne sont pas conservées dans les archives du compositeur.

[125] Lettre de Stravinski à Brelet, 28 août 1947, CH-Bps, Collection Stravinski, MIC 092/0022.

[126] P. Souvtchinski, « Une philosophie du temps musical. Un livre de Gisèle Brelet », compte rendu du livre, 1947, inédit, photocopie de la dactylographie qu'Eric Humbertclaude a faite du manuscrit dont nous ignorons ce qu'il est devenu, 30 pages.

[127] Le volume personnel du compositeur porte la dédicace manuscrite de Gisèle Brelet : « Pour Igor Strawinsky, je lui restitue ses pensées que m'inspirent sa personne et ses œuvres ». CH-Bps, Collection Stravinski.

[128] G. Brelet, *Le temps musical*. *Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Vol. I : *La forme sonore et la forme rythmique.* Vol II : *La forme musicale*, Paris, PUF, 1949. Le volume personnel de Stravinski porte la dédicace autographe de G. Brelet : « Pour Igor Strawinsky, c'est à vous, cher Monsieur, et à vos œuvres, que je dois d'avoir pu mener à bien ce travail, puisque le Temps Musical, essence de la musique, est aussi l'essence de votre musique. Permettez-moi donc de vous offrir ce « Temps musical », qui vous est aussi familier qu'à moi-même ». Cote CH-Bps, Collection Stravinski.

[129] Selon le résumé de Gisèle Brelet dans sa lettre à Stravinski, 25 août 1948, CH-Bps, Collection Stravinski.

[130] Lettre de Brelet à Stravinski, 25 août 1948, CH-Bps, Collection Stravinski.

[131] G. Brelet, *L'interprétation créatrice. Essai sur l'exécution musicale*, Paris, PUF, 1951.

[132] CH-Bps, Collection Stravinski, dédicace datée du 10 juillet 1951.

[133] Extrait d'une lettre en russe de Souvtchinski à Vera Stravinski, non datée [après 1971], traduite du russe. Photocopie communiquée par E. Humbertclaude.

CHAPITRE IV

Arthur Lourié

A l'instar de Souvtchinski, Lourié fait partie de ces Russes exilés à Paris dans les années vingt, retrouvant là le milieu de l'intelligentsia russe et le désir de celle-ci de continuer à déployer les richesses de l'art russe. Nombre de travaux récents consacrés à l'émigration russe à Paris ont souligné ce caractère particulier de sa première vague, après la révolution de 1917. Stravinski n'en a pas fait partie puisqu'il s'était installé en Europe avant 1914. En revanche, ses trois grands exégètes russes, Pierre Souvtchinski, Arthur Lourié et Boris de Schloezer, ont tous élu domicile en France.

La spécificité de cette première vague de l'émigration réside dans le fait que, d'un point de vue sociologique et culturel, elle n'a pas eu pour objectif premier l'intégration dans la société d'accueil. Au contraire, les émigrés considéraient comme leur devoir et leur objectif de maintenir et de développer la culture russe à l'étranger [1]. L'espoir de rentrer, un jour, restait vivace. Même disséminée, la diaspora russe ne cessait de revendiquer une existence propre. Cet état d'esprit est pour l'essentiel reflété par le désir de Stravinski de s'entourer de compatriotes, avec lesquels il échangea toujours exclusivement en russe, pour assurer la promotion de son œuvre. Dans ce sens, Lourié a vraiment été « l'allié » russe du compositeur en participant au processus de mythification du « plus grand compositeur vivant » dans les années vingt.

1. Repères biobliographiques

Arthur Vincent Lourié est né à Slavgorod dans l'actuelle Biélorussie (anciennement Propoisk) le 2/14 mai 1891. Si son apprentissage de la composition a débuté au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, son parcours s'est rapidement écarté de l'enseignement académique pour explorer les premières techniques atonales et « proto-sérielles » [2]. Avant la Révolution bolchevique, il s'est associé au futurisme russe et a tenté l'expérience d'une musique cubiste (*Formes en l'air : à Pablo Picasso*,

1915). Il a aussi été influencé par Scriabine et Debussy, puis s'est inscrit dans le courant néoclassique, qu'il défendra sérieusement jusqu'en 1928, avant de se tourner vers des harmonies plus modales comme dans son *Concerto spirituale* (1930).

A Saint-Pétersbourg, Lourié s'est rapidement lié aux milieux d'avant-garde et a fréquenté des personnalités telles qu'Alexandre Blok et Anna Akhmatova dont il fut un des premiers à mettre les poésies en musique. Il a été introduit dans le milieu futuriste par le général et médecin Nicolaï Koulbin (1866-1917) auteur d'un texte intitulé *La musique libre* publié en français à Saint-Pétersbourg en 1910 et que Kandinsky et Franz Marc reproduiront deux ans plus tard dans l'Almanach *Der Blaue Reiter* [3]. Les idées esthétiques de Lourié se préciseront quelques années plus tard, suite à la venue en Russie du futuriste italien Filippo Marinetti qui incitera le musicien russe à rédiger avec Georges Yakoulov et Benedikt Livchits un « contre-manifeste » intitulé *Nous et l'Occident. Notre réponse à Marinetti* [4]. Au-delà du rapprochement de la peinture, de la musique et de la poésie prôné dans ce texte, on voit que Lourié développe des préoccupations qui le guideront plus tard dans sa démarche d'exégète stravinskien. Il s'agit en particulier de la mise à distance relative du modèle occidental pour préserver les spécificités orientales. Quelques années plus tard, Lourié aura l'occasion de s'exprimer sur ce point en adhérant à l'idéologie eurasiste dans l'entourage de Souvtchinski et en écrivant quelques articles pour le journal *Vyorstï* [*Verstes*].

Lourié fut témoin de la Révolution d'octobre et participa à ses premières tentatives pour créer une vie nouvelle en se montrant favorable aux bolcheviks. En 1918, il est nommé commissaire en charge du département musique du ministère de l'Education populaire du gouvernement de Lénine. Mais, ayant constaté l'emprise de la politique sur les activités de l'esprit, il renonça à son poste en 1921 et il s'installa à Berlin. De là, il fit le voyage vers Paris en novembre 1922, où il rencontra pour la première fois le philosophe Jacques Maritain [5] et son épouse Raïssa, mais il fut dénoncé comme bolchevik au ministère des Affaires étrangères environ un an plus tard et sommé de quitter la France. Pendant un an, il vécut à Wiesbaden ; il ne rentra en France qu'en février 1925 [6]. En janvier 1924, il avait fait la connaissance de Stravinski à Paris par l'entremise de Vera de Bosset, future Vera Stravinski, dont Lourié était déjà l'ami à Saint-Pétersbourg avant 1920. Réduit à l'exil sous l'occupation allemande en raison de ses origines juives, Lourié quitta la France pour les Etats-Unis en 1941 pour devenir citoyen américain cinq ans plus tard. Il est mort à Princeton, dans la maison des Maritain, le 12 octobre 1966.

2. Auprès de Stravinski

Robert Craft a décrit Lourié comme « *Stravinsky's amanuensis in the 1920s* » [7] ou encore comme son « secrétaire musical et son éminence grise » [8]. Ailleurs, il dit que Lourié a été de 1924 à 1931 « *one of the two or three most important associates in Stravinsky's life* » [9]. Selon Craft, Arthur Lourié fut aussi proche du compositeur que lui-même le sera plus tard.

Walsh estime que Craft a fort exagéré la place accordée à Lourié. On peut penser en effet qu'il a de bonnes raisons de gonfler l'importance de l'ancien assistant : Craft a dû subir de nombreuses remarques relatives à son influence sur Stravinski et Lourié est pour lui un précédent, « une sorte d'excuse historique ». En surestimant le rôle de

Lourié, Craft fait croire que Stravinski demandait à être guidé dans ses choix et ses idées, demande à laquelle il a lui-même répondu à l'instar de son prédécesseur [10].

Lorsque Craft explique que Stravinski l'interrogeait sur ses opinions, ses réflexions, ses conceptions en diverses matières, ce n'était pas par simple curiosité : « *what must be admitted is that Stravinsky* wanted *to be influenced* » [11]. La recherche tend à définir dans quelle mesure Lourié a pu exercer une influence directe ou indirecte sur Stravinski, consciemment ou inconsciemment, selon la volonté du compositeur ou non.

La correspondance en russe entre Lourié et Stravinsky révèle que les deux hommes se sont écrit pour la première fois en septembre 1920 à propos des affaires familiales du compositeur [12]. Stravinski remercie Lourié, alors commissaire du peuple à Moscou, des actions en faveur de sa mère et l'interroge sur la possibilité de faire sortir sa mère de Russie. Mais la véritable rencontre entre les deux hommes eut lieu en janvier 1924 à Bruxelles, lorsque Vera de Bosset, déjà amie de Lourié de longue date à Saint-Pétersbourg, le présenta au compositeur [13].

Stravinski a sans doute été impressionné par la connaissance et la compréhension de sa musique dont témoignait Lourié. Ce dernier avait commencé à écrire sur Stravinski, beaucoup plus intéressé par les œuvres que par les éléments de biographie et les faits mondains. Il était avide de relire des épreuves et de faire des réductions pour piano qui lui donnaient une proximité sans égale avec les partitions. La présence de Lourié aux côtés de Stravinski a, dans un premier temps, été de l'ordre de l'assistance technique dans les travaux d'écriture. C'est dans ce contexte que vont se développer les échanges.

Entre février 1924 et juin 1925, Lourié a aidé Stravinski dans plusieurs tâches : il a corrigé les épreuves de l'*Octuor*, de l'*Histoire*, de *Noces*, copié différentes parties séparées et réalisé les arrangements pour piano des *Symphonies d'instruments à vent*, de l'*Octuor* et du *Concertino* [14] ; ces derniers constituent déjà une forme de dévouement à la diffusion et la connaissance de l'œuvre du compositeur. Peu de temps après sa première rencontre avec Stravinski, Lourié lui avait écrit : « Ma relation à vous est de la plus grande valeur. Je dis la vérité. Mon enthousiasme pour vous n'est pas naïf, mais c'est un sentiment authentique. Je serais très heureux de pouvoir vous le démontrer d'une manière ou d'une autre » [15]. Irina Graham va jusqu'à dire que si Lourié a décidé de rester en France, plutôt que de rentrer en Russie, c'est uniquement pour se tenir auprès de Stravinski [16].

Dans le chef de Stravinski, il s'agissait surtout de pouvoir profiter d'un « *office boy* » [17], à la fois secrétaire, copiste et coursier. Les critiques contemporains vont néanmoins beaucoup plus loin : Walsh parle de Lourié comme « *an articulator of ideas* » et Craft affirme que « *the influence of Arthur Lourié on Stravinsky's thinking in the mid-1920s requires a book in itself* » [18] sans vraiment donner d'éléments concrets pour étayer son affirmation.

Dans les pages qui suivent, nous tenterons plutôt de faire la part des choses et d'établir le plus concrètement possible et sur la base des éléments dont nous disposons aujourd'hui, quel rôle Lourié a réellement joué dans le développement de la pensée de Stravinski, par-delà les mots et formules prononcés. Ainsi, la correspondance entre

les deux hommes sera choisie comme premier terrain d'observation de leurs échanges (trente lettres de Lourié à Stravinski entre 1924 et 1930 [19]).

Un premier trait saillant de cet échange épistolaire porte sur les références constantes à la religion chrétienne (catholique et orthodoxe) dans les propos de Lourié. Il semble que le compositeur adhérait à ces échanges sur la spiritualité puisque Lourié continuait à lui adresser de courtes prières et des textes de réflexion. Ainsi dans la lettre du 1er septembre 1924, Lourié parle des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola et dit que ce livre est tout à l'image de l'art de Stravinski [20] ; en novembre 1926, Lourié demande au compositeur de lui envoyer des copies de ses propres prières [21] ; en décembre de la même année, il lui envoie des textes de Léon Bloy et disserte sur les évangélistes [22].

La dimension religieuse n'a rien d'anecdotique : elle reste bien présente dans les travaux d'exégèse de Lourié. De plus, ces indices sont la preuve que Stravinski a accordé une certaine attention aux idées spirituelles, philosophiques, et esthétiques que Lourié développait à travers son intense amitié avec le philosophe Jacques Maritain dans les années vingt et trente.

A la fin des années vingt, Lourié est devenu le secrétaire attitré de Stravinski ; il ne s'agit sans doute pas d'une grande amitié comme avec Souvtchinski, mais bien d'une véritable collaboration. A de nombreuses reprises dans sa correspondance générale, Stravinski présente Lourié comme le vrai connaisseur de sa musique et tente notamment d'organiser pour lui des conférences consacrées à sa production. Ainsi cette lettre de décembre 1929 au représentant de Columbia Records à Londres dans laquelle Stravinski écrit :

> Cher Monsieur, faisant une tournée de concerts fin janvier commencement février en Allemagne, j'ai eu une idée qui, sans aucun doute, pourra intéresser votre maison. Mr Arthur Lourié l'écrivain musical bien connu et lui-même compositeur, à qui j'ai confié mon projet s'en est déclaré tout à fait enthousiaste. Voici ce projet. Ne seriez-vous pas d'accord de le charger de quelques conférences au sujet de mes disques enregistrés chez vous, conférences qui coïncideraient avec mes concerts en Allemagne. […] Mr Lourié ne s'intéresse dans cette affaire qu'à la propagande de mes œuvres, de leur exécution par moi et de leur enregistration [*sic*] chez vous dont il est tout à fait emballé. Je pense que mon projet ne pourra trouver auprès de vous qu'un écho sympathique [23].

La requête n'a pas abouti mais l'utilisation par Stravinski du terme « propagandiste » montre qu'il souhaitait exercer une action pour amener l'opinion du public à se rallier à sa position artistique et qu'il s'entourait de personnes destinées à remplir cette mission. Si Lourié disserte librement dans ses lettres au compositeur, pour Stravinski, son rôle est clair : il est le soutien, le représentant, le défenseur officiel de son art. Pour Nicolas Nabokov, Lourié était « l'ombre de Stravinski » [24] ; selon Leonid Sabanaieff, le critique russe ennemi du compositeur, Lourié était le « satellite et apôtre de Stravinski » [25].

Dans ses lettres, Lourié agit aussi comme rapporteur ; ainsi fait-il part à Stravinski du déroulement des concerts et des faits et gestes (souvent anecdotiques) du petit monde musical parisien et commente les articles parus dans la presse à son sujet.

Après 1930, Stravinski change sensiblement d'attitude envers son collaborateur ; Walsh analyse et décrit la dégradation de la relation en ces termes : « *Lourié was more and more a victim of Stravinsky's overpowering need for lieutenants rather than comrades and his readiness to make the most extravagant demands on their loyalty* » [26]. Leur collaboration fut rompue dans les années trente. Selon Craft, les deux hommes se seraient querellés bien avant le départ du compositeur pour l'Amérique en 1939, mais lui-même ne donne jamais les raisons et les fondements précis de cette aversion soudaine. L'ampleur du rejet de Stravinski à l'égard de Lourié, affirmant qu'il l'avait à peine connu, se manifeste dans quelques extraits de lettres écrites par le compositeur au moment du décès de son ancien accolyte [27].

3. Lourié écrivant sur Stravinski

Hormis les indices que l'on relève dans la correspondance et les travaux de copistes réalisés par Lourié, la grande part du dévouement de cet homme pour son maître se lit dans les articles qu'il lui a consacrés. Lourié projetait aussi la rédaction d'un volume mais le projet n'a pas abouti [28]. Toutefois, il est raisonnable de supposer que Lourié avait l'ambition de rédiger des études détaillées de chaque œuvre ; peut-être d'y introduire des échanges avec le compositeur sur ses principes esthétiques. Sans doute le compositeur a-t-il suivi et approuvé la rédaction de ces articles [29].

L'intense activité de Lourié autour de Stravinski, et surtout le projet d'un *opus magnum*, témoignent d'une fascination toujours plus grande pour Stravinski, son esprit et sa personnalité, signe d'un dévouement inconditionnel. De 1925 à 1945, Lourié rédigea treize articles exclusivement consacrés à son maître. En gros, ces écrits présentent bien souvent la musique du compositeur comme une revendication esthétique dans l'atmosphère intellectuelle et doctrinaire du Paris des années vingt [30].

Jusqu'en 1930-1931, les articles ont pour but de révéler la pensée du compositeur ; ils anticipent les opinions que l'on retrouvera plus tard dans *Chroniques de ma vie* et dans *Poétique musicale* : ces positions, le compositeur les énoncera en son nom propre. Evaluer les éventuelles implications directes et personnelles de Stravinski est certes difficile, mais quelques indices se dégagent de l'analyse des textes de Lourié. Nous les examinerons dans l'ordre chronologique.

Inventer le « Retour à Bach » : à propos de la Sonate pour piano

Le premier article est une petite étude de la *Sonate pour piano*, paru dans la *Revue musicale* en 1925 ; le texte témoigne déjà d'un souci fort et conscient de consacrer un « mouvement stravinskien », et davantage d'instaurer la formulation « retour à Bach » que l'on doit bien en partie à Arthur Lourié.

Après son *Concerto pour piano*, Stravinski désirait approfondir l'intérêt qu'il portait aux ressources de l'instrument. En effet, dans ses *Chroniques de ma vie*, le compositeur explique, avec un recul de plus de dix années, que lorsqu'il s'est consacré à la composition de la *Sonate pour piano* en 1924, il ne se réfère pas à la forme classique de la fin du XVIIIe siècle telle qu'on la trouve chez Haydn et Mozart, toujours conditionnée par son *allegro*, mais qu'il veut revenir à sa signification originelle dérivée du verbe *sonare*, opposée au verbe *cantare* [31]. Stravinski mentionne

également un autre référent puissant pendant l'écriture de la *Sonate* : Beethoven. Bien qu'il dise avoir été longtemps « dégoûté » par une attitude beethovenienne, qui lui semblait purement « cérébrale et sentimentale » [32], il est revenu à cette musique de façon plus objective pour découvrir en Beethoven le « souverain incontestable de l'instrument » : « C'est l'instrument qui lui inspirait sa pensée musicale et en déterminait la substance » [33].

Ainsi Stravinski livrait, en 1935-1936, les deux éléments qui l'avaient guidé dans la composition de la *Sonate* et dans ses choix esthétiques une dizaine d'années plus tôt. Les deux grands principes, à savoir la Sonate primitive et Beethoven, articulent déjà l'article que Lourié écrit sur la *Sonate* en 1925. La mention de références aussi précises prouve que Lourié était informé par le compositeur lui-même lors de la rédaction de son article, parallèlement à la gestation de l'œuvre.

Dans l'analyse de la *Sonate*, l'implication de Stravinski est évidente lorsque Lourié évoque la référence à Beethoven, vraiment impossible à déceler sans que le concepteur donne lui-même l'information : « en écrivant la *Sonate*, Strawinsky oublie volontairement l'évolution subie par cette forme depuis Beethoven à travers le XIX[e] siècle vers la tradition pseudo-classique allemande. […] Les dernières sonates de Beethoven sont à la fois le point de départ et le sommet de la sonate néo-classique » [34].

Lourié met en mots les principes mis en œuvre par Stravinski ; ce dernier bénéficiait ainsi d'une conceptualisation écrite, en apparence non dirigée, de son œuvre qui devait faciliter la diffusion, dans les sphères musicales et musicologiques, des principes esthétiques et intellectuels qui président à son travail.

Dans la suite de l'article, Lourié parle « d'un retour aux formes musicales originelles » désiré par le compositeur et d'une rupture avec la sonate romantique, laquelle trouve son aboutissement chez Scriabine et Debussy. Par ces mots, il exprime le besoin de Stravinski de revenir à une construction qui implique une attention à la « matière sonore », à la « dialectique instrumentale » [35] et souligne comment Stravinski pose le problème de la forme organique. Enfin, dans une théorisation qui rappelle étrangement Souvtchinski, Lourié expose les éléments de la « forme-type » de Stravinski :

– « *Temps* constructeur » : dimension de la musique où se *déforment* les éléments (différente du « temps horaire ») [36] ;
– « *Espace* constructeur » : dimension de la musique où se déplacent les éléments. La sonate est réalisée dans un espace comparable à une surface, suivant une unité de construction dans le temps, et c'est la cause efficiente du rythme monométrique [37].

L'article de Lourié a été la première analyse publiée sur la *Sonate* de Stravinski et est resté le document de référence pour les critiques qui ont commenté l'œuvre après lui.

Etant donné que Lourié parle à la fin de son article d'une « organisation harmonique et rythmique qui participe à la construction de la forme », « d'un recours au contrepoint, à l'imitation, à la fugue » et d'une « force et d'une logique qui font penser à Bach » [38], et qu'enfin il soutient qu'un retour n'est pas une régression, une

lecture synthétique de l'article a retenu la formulation « Retour à Bach », qui allait désormais définir cette période de la production de Stravinski.

Ainsi, à la suite de l'article de Lourié, la plupart des critiques ont négligé l'idée du rapport au matériau sonore – suggérée par l'analogie avec Beethoven – pour se concentrer davantage – voire exclusivement – sur l'idée d'une œuvre de contrepoint linéaire que stigmatisait l'expression « Retour à Bach ». Bien que Stravinski fût sans doute la source de la théorisation de la *Sonate* par Lourié, la critique ultérieure n'a retenu qu'une assertion lapidaire et ambiguë d'un article qui doit bien être considéré comme le reflet des assertions du compositeur.

Quelques mois après la publication de l'article de Lourié, à l'automne 1925, la SIMC (Société internationale de musique contemporaine) tient son festival annuel à Venise. Schoenberg y est invité pour la première fois. Selon Dominique Jameux, cet honneur tardif sera pour lui l'occasion d'un véritable traumatisme, tant le compositeur viennois réalise que la musique en Europe a consacré le néo-classicisme de Stravinski. Ce dernier a lui-même interprété sa *Sonate* au cours du festival ; les deux compositeurs ne s'écouteront pas et s'éviteront avec soin.

C'est d'ailleurs dans ces circonstances que Schoenberg écrit en 1925-1926 une pochade intitulée « Vielseitigkeit », dont il fit un canon en miroir qu'il publia comme deuxième mouvement des *Trois Satires* pour chœur mixte (*op.* 28) [39] :

Ja, wer tommerlt denn da ?
Das ist ja der kleine Modernsky !
Hat sich ein Bubikopf schneiden lassen ;
sieht ganz gut aus !
Wie echt falsches Haar !
Wie eine Perücke !
Ganz (wie sich ihn der kleine Modernsky vorstellt),
ganz der Papa Bach [40] *!*

La troisième *Satire* de Schoenberg est intitulée « Der neue Klassizismus » [Le Néo-classicisme]. Il y fait état de tout son savoir-faire en matière d'écriture polyphonique et fuguée. « On ne sait plus très bien s'il s'agit pour Schoenberg de montrer qu'on n'a rien à lui apprendre quant à l'écriture des maîtres anciens, ou que la musique qu'on écrit aujourd'hui n'a ni queue ni tête » [41]. Stravinski, de son côté, par l'intermédiaire de Lourié, ne manquera pas non plus de se positionner fermement et formellement contre l'art de Schoenberg.

« Néogothique et Néoclassique » : un manifeste contre Schoenberg

Dans le contexte de l'avancée des avant-gardes, la nécessité de défendre en son nom propre un *credo* artistique est désormais indispensable, tant pour Schoenberg que pour Stravinski. Ce dernier publie son premier article en 1924 [42] tandis que de son côté, Schoenberg écrit dans la préface à l'édition des *Trois Satires* (1926) :

> Je prends pour cible ceux qui prétendent opérer un « retour à … ». Qu'aucun d'entre eux ne s'avise à nous faire croire qu'il est maître de décider combien de retard il aura ainsi bientôt accumulé ; ni surtout qu'il rejoint par là tel grand maître du passé tendu, lui, de tout son effort vers l'avenir ; il l'a sans cesse à la bouche, mais en fait il lui marche sur les pieds [43].

On peut donc dater de cette époque – vers 1926 – les débuts du conflit ouvert entre Stravinski et Schoenberg, désormais radical et plus tard amplifié par Adorno [44]. En décembre 1927, Lourié écrit une longue lettre à Stravinski qui montre que la distance esthétique entre Schoenberg et Stravinski tourne en inimitié et en affaire personnelle : « La musique [de Schoenberg] me laisse une impression effroyable. Il ne parle que de lui-même avec une insistance incroyable. […] Il est un représentant du « renouveau noir » » [45]. L'expression « renouveau noir » est difficile à traduire, sinon littéralement ; elle s'incarnera bientôt dans le terme « néogothique » choisi quelques mois plus tard par Lourié pour désigner l'ère musicale induite, à ses yeux, par Schoenberg.

En 1928, Lourié publie pour la première fois dans la revue américaine *Modern Music* qui s'était à plusieurs reprises montrée réceptive à l'ascension de Stravinski. Intitulé « Neogothic and Neoclassic » [46], le texte met en évidence la dualité profonde de la création musicale contemporaine, résumée à l'opposition de deux tendances : Stravinski et Schœnberg.

Lourié part du postulat que l'on peut observer un changement matériel dans l'art actuel : le stimulus de l'émotionnel a fait place à celui de l'intellect. Cette constatation doit être considérée comme à l'origine d'un conflit entre deux tendances. Vu le caractère déjà péjoratif du néogothique à l'époque, le choix de ce terme pour désigner Schoenberg semble bien répondre à une volonté de Lourié de le faire passer pour un mouvement moins « moderne », désuet, dépassé et contrefait.

L'exposé de Lourié nuit à la bonne compréhension de ses propos mais elle est peut-être voulue implicitement pour garantir la prédominance de l'art de Stravinski, ainsi intellectualisé dans sa supériorité annoncée par rapport à Schoenberg. Les enchaînements de comparaisons, d'oppositions, les articulations d'idées sont très nombreuses et rendent la lecture de l'article malaisée. Une comparaison schématique des principes essentiels permet de visualiser son opposition entre Stravinski et Schoenberg.

Néogothique	Néoclassique
Recherche de l'expressif en art	Recherche plastique, formelle
Forme d'expressionnisme qui relève de « l'individualisme » et de « l'émotionalisme » du XIXe siècle	Intellectualisme classique
Au service de l'affirmation de soi	Au service de l'unité de l'œuvre
Rapport personnel au temps	Rapport au temps qui transcende les limites du temps musical

Selon Lourié, la recherche de la musique pure est un problème ancestral qui a été écarté par l'individualisme romantique. Tout le travail de Stravinski, dans le premier quart du XXe siècle, a été de s'abstraire de cet héritage. Il oppose le principe personnel et romantique, attribué à Schoenberg, au style objectif de Stravinski qui renvoie selon lui à deux conceptions du monde totalement opposées.

Schoenberg	Stravinski
Conception égocentrique du monde	Référence à un ordre supérieur
L'atonalité est un principe artistique individualiste	Stravinski s'oppose aux principes techniques auto-imposés
Fétichisme	Anti-fétichisme
L'atonalité est monométhodique	Stravinski est polyméthodique.

Dans cet article, Lourié affirme que « l'émotionalisme » néoromantique doit faire place à un intellectualisme classique. Le terme « *Neogothic* » est pour lui l'équivalent de « néoromantique » dont la continuation est représentée par le mouvement expressionniste personnalisé par Schoenberg. Il faut souligner que Lourié utilise une dichotomie d'ordre moral entre l'un et l'autre : Schoenberg apparaît comme refermé sur lui-même, soumis à ses propres principes, alors que Stravinski est décrit comme un créateur ouvert, au service de la musique elle-même et agissant pour un ordre supérieur. Parmi les exégètes de Stravinski, notons que seuls Lourié et Souvtchinski ont vraiment insisté sur la présence d'une dimension mystique chez Stravinski [47].

Il n'est sans doute pas trop fort de qualifier l'article de « Manifeste contre Schoenberg », non seulement parce qu'il peut y voir une réponse aux *Trois Satires,* mais aussi parce que l'auteur ne s'arrête pas ici au constat, il en vient à évoquer les derniers aspects de la *lutte* à mener :

> « Le réel effort du premier quart du siècle n'était pas de prendre possession des héritages du siècle passé, mais de préparer la voie de nouvelles réalisations. Nous assistons maintenant à la dernière phase de la lutte entre ces deux forces hostiles, l'une représentant le principe romantique et personnel, toujours actif sous le couvert de l'expressionisme et encore à vaincre, l'autre complètement différente organiquement, désirant construire les formes néoclassiques en dépassant toute exigence personnelle et en posant les bases d'un style objectif qui dépasse le niveau de l'individu » [48].

Cette lutte, Lourié l'encadre ensuite dans un discours politique ou plutôt, pour ne pas tomber dans le piège de l'anachronisme, dans deux conceptions idéologiques contradictoires :

Révolutionnaire	Conservateur
Esthétique de l'innovation (Extrême) gauche	Esthétique du savoir-faire (Extrême) droite
Expressionnistes	Néoclassicistes

(Les impressionnistes au centre)

En passant par l'idée que la révolution mène nécessairement à l'anarchie, Lourié en vient à examiner le rapport au passé dans les deux tendances.

Anarchie ; mépris du passé	Tradition
Vision condescendante du passé	Conserver les bonnes choses du passé, c'est-à-dire ce qui échappe à la destruction naturelle du temps
Détruire les valeurs longtemps considérées comme immuables provoque un Coma général : Exemples : – accord de six sons de Scriabine – échelle dodécaphonique de Schoenberg	« Retour à Bach » de Stravinski
Conséquences : torpeur et inertie	Confiance

In fine, Lourié opère un dernier glissement en opposant deux formes de religions pour en dégager deux rapports à l'esthétique.

Fétichisme	[Théocentrisme]
Conception égocentrique Subjectivisme	Volonté de se détourner de l'ego. Dévotion. Objectivisme
L'art remplace la religion : l'expérience esthétique devient fétiche	Combattre toute forme de fétichisme en art
Adoration d'un objet qu'implique le principe esthétique auto-imposé	Soumission aux valeurs supérieures et éternelles. Renoncement à la tentation esthétique
Monométhodique Implique que la modernité est complaisante en elle-même	Polyméthodique Implique une confiance dans les ressources de l'intelligence

En somme, toutes les dimensions de l'article de Lourié se présentent sous le signe de la caractéristique la plus idéologique du néoclassicisme : celle du « Rappel à l'ordre ». Lourié prône le renoncement à toute sensualité, au subjectivisme, défend une forme de purification, un chemin vers une forme d'absolu, un chemin vers la sagesse et la sérénité. Comme le dit Raffaele Pozzi, ce « rappel à l'ordre » se présente comme le dénominateur commun des expériences créatrices qui semblent vouloir échapper aux angoissantes incertitudes du présent historique [49]. C'est le reflet d'une sphère idéologique bien plus large qui dépasse la simple inflence de Lourié sur Stravinski.

Jacques Maritain est la première personnalité qui vient à l'esprit lorsqu'on tente d'élargir cette sphère idéologique. La question de son influence éventuelle sur Stravinski est ouverte, mais peu documentée, dans les études stravinskiennes. Le lien privilégié, autant d'ami proche que de maître à élève, qu'il a entretenu toute sa vie avec Lourié incite à penser que l'on peut peut-être cerner une forme de conjonction « Stravinski selon Lourié selon Maritain ».

La caricature que Lourié dresse dans « Néogothique et Néoclassique » prête à sourire par son manichéisme radical. Elle a cependant peut-être été à l'origine de la fracture totale entre Schoenberg et Stravinski pendant le deuxième quart du XXe siècle, réinvestie ensuite par Adorno. Par ailleurs, Lourié a contribué à entériner le terme « néoclassique ». Rien n'indique que Stravinski désapprouvait ce terme à l'époque. Il avait d'ailleurs lui-même publié l'article « Avertissement » en décembre 1927 dans lequel il dit que la classification « néoclassicisme » reflète « autre chose qu'une soi-disant imitation du langage classique ». Il conclut : « Si ceux qui marquent du terme néoclassique les œuvres de la dernière tendance y constatent le retour salutaire à cette base unique de la musique, qui est la substance formelle, je veux bien » [50].

***Ecrire sur, pour ou avec Stravinski ? La question d'*Œdipus Rex**

Lourié livre une première analyse d'*Œdipus Rex* dans un article écrit en 1927 ; ce travail s'inscrit dans la continuité du discours destiné à justifier la démarche de retour au classicisme opérée par Stravinski [51].

Plusieurs indices laissent supposer que Lourié a bénéficié des idées de Stravinski. Deux cas de figure peuvent être envisagés : soit les deux hommes ont discuté de l'œuvre ensemble, sans participation plus active du compositeur qu'une naturelle explication de son travail, soit ils ont directement travaillé ensemble à la rédaction de l'article. Il est impossible, faute de documents probants, de déterminer avec précision la part de Stravinski mais son ombre apparaît derrière la prose de Lourié. Le compositeur était parfaitement conscient de la nécessité de diffuser ses idées puisque les premiers articles publiés pour chaque nouvelle création devenaient des textes de référence pour la compréhension de son projet, tant pour le public que pour le critique d'art.

Au moment de la création d'*Œdipus Rex* paraissent quatre articles analytiques. Au texte initial de Lourié ont succédé très vite ceux d'André Schaeffner [52], de Boris de Schloezer [53] et d'André Cœuroy [54]. Mais aucun ne prétend à l'ampleur de celui de Lourié ni ne présente une richesse d'informations aussi exclusive. Ce constat nous invite à nouveau à postuler une collaboration effective entre Lourié et Stravinski dans l'établissement de ce texte – d'ailleurs un article « phare » dans la nature des données destinées à guider toute appréhension future des œuvres de Stravinski et ne pouvant émaner que du compositeur lui-même.

D'emblée, Lourié tord le cou à l'expression « Retour à Bach » qui s'est répandue à la suite de son article de 1925 sur la *Sonate*. Il souligne la référence au seul Haendel dans *Œdipus Rex*, soit à l'opposé de Bach [55]. Les autres éléments présentés par Lourié sont autant d'indices montrant que l'auteur tenait directement ses informations du compositeur :

– le choix de la figure d'*Œdipe* dépourvu de tout élément national, lié au désir d'universalité ;
– le choix de l'oratorio comme forme « impersonnelle et effacée » [56], option qui s'inscrit dans l'objectif de refus strict de tout individualisme ;
– le choix du latin en tant que langue sans signification pratique, « matériau objectif » [57] ;

– la volonté du compositeur de plonger dans le monde du tragique, mais en écartant toute trace d'émotion ou de trouble. En privilégiant la technique harmonique, plus que la polyphonie, le caractère statique est renforcé. « Il pousse dans *Œdipe* le réalisme de la technique dans ses dernières limites » [58].

De fait, les explications données sur *Œdipus Rex* sont précises quant aux choix d'écriture du compositeur, permettant ainsi de donner l'image la plus juste de son œuvre et, surtout, d'en contrôler le discours critique.

Au niveau de l'aspect formel de l'article, l'utilisation à deux reprises [59] du pronom personnel « nous », alternant avec le « je » également utilisé par Lourié, peut-elle soutenir l'hypothèse d'une collaboration avec le compositeur ? S'il est difficile d'évincer l'artifice rhétorique comme choix d'écriture, les deux occurrences du pronom « nous » se situent dans l'évocation d'un « combat » artistique de « groupe » :

> [Au XIXe et au début du XXe siècle], l'expérience religieuse était remplacée par l'expérience esthétique. Maintenant *nous* [60] tendons à ramener l'art aux limites qui lui conviennent et à le rétablir dans son domaine propre en renonçant à l'art fétichiste et qui affirmait sa domination exclusive. Stravinsky, dans son *Œdipe* prend nettement position dans la lutte, il renonce complètement à la tentation esthétique [61].

En dernière analyse, ce « nous » semble bien impliquer Lourié dans sa quête personnelle de « retour à la vraie religion éternelle » [62] qu'il entretenait, faut-il le rappeler, avec son ami Jacques Maritain, et à laquelle il fait adhérer Stravinski. Le dernier point du chapitre conclura sur la question.

Apollon *: quelques confidences de Stravinski*

En forme de lettre ouverte à Robert Lyon, l'article « A propos de l'*Apollon* d'Igor Strawinsky » [63], a été publié dans la revue *Musique* en décembre1927, soit environ un mois avant la fin de la composition [64]. En préambule, Lourié explique que le travail de Stravinski n'est pas achevé, mais qu'il accepte de renseigner le lecteur sur l'œuvre à venir afin de neutraliser les bruits qui courent déjà sur le nouvel opus [65]. L'auteur dit ensuite que Stravinski lui a « fait connaître » la partition en avant-première. Rien ne précise dans cette phrase que Lourié aurait simplement vu la partition ou que le compositeur aurait exposé explicitement ses idées à Lourié, mais toute la suite du texte tend à pencher vers la seconde hypothèse. La forme même de l'article, et le fait que Lourié distille des éléments neufs de la production du compositeur, prouvent qu'il est le porte-parole de l'artiste.

Dans un premier temps, Lourié présente tous les éléments techniques qui déterminent la facture de l'œuvre : la volonté de Stravinski de s'en tenir à un problème purement formel, à partir notamment de sonorités élémentaires, et son désir de faire la démonstration d'une économie de moyens poussée à l'extrême. Lourié mentionne aussi les préoccupations récentes de Stravinski, telles la volonté du compositeur de poursuivre « la voie de la purification », tout principe esthétique doit devenir une « thèse morale », en surmontant « l'individuel, le principe *animal* » de sa musique, Stravinski « tend de plus en plus vers le *spirituel* ». Il livre le message de l'artiste : retrouver « l'unité du principe moral et esthétique, unité depuis longtemps

perdue » [66]. A la lumière de ces mots, il conviendrait cependant de savoir si cette perspective n'était pas une projection de l'humanisme chrétien de Maritain à travers Lourié, lequel respirait à travers cette philosophie. Stravinski a adhéré à la nouvelle religiosité prônée par le livre *Art et Scolastique* de Maritain (1920) et Lourié ne fut que l'intermédiaire entre le philosophe et le compositeur.

« Muzïka Stravinskogo » selon l'idéologie eurasiste

C'est sous la plume de Lourié que les eurasistes ont redécouvert Stravinski dans le premier numéro de la revue *Vyorstï* éditée par Pierre Souvtchinski en 1926. Les deux articles laudatifs de Lourié, « Muzïka Stravinskogo [La musique de Stravinski] » [67] et « Dve operï Stravinskogo [Deux opéras de Stravinski] » [68], furent les seules études publiées dans cette revue eurasiste au sujet de la musique ou d'un musicien.

Lourié insiste sur la signification culturelle de Stravinski et, selon le modèle eurasiste défendu par Souvtchinski, sur le thème du messianisme russe. Lourié explique que Stravinski est passé du « statut » de compositeur *russe* à celui de compositeur *universel* : « Après avoir débarrassé son style national de tout élément européen, Stravinski a réussi à défaire le nœud qui liait la Russie à l'Europe occidentale […], ce qui a permis à la musique russe de s'affranchir de ses côtés provinciaux, exotiques pour retrouver son essence propre » [69].

Ainsi, les deux textes « eurasistes » de Lourié tendent à conforter l'hypothèse, émise au chapitre précédent, d'une appropriation *post facto* de Stravinski en tant qu'icône de cette idéologie formulée, dans ses grands principes, par Troubetskoï et Souvtchinski. Ce ne sont pas les œuvres russes de Stravinski (de l'*Oiseau de feu* à *Noces* ou encore *Mavra*) qui répondaient à la pensée eurasiste, mais bien les premières œuvres néoclassiques parce qu'elles incarnent la conviction que la culture russe est aussi, en partie, européenne.

4. Une conjonction Maritain – Lourié – Stravinski ?

Maritain est-il présent lorsque Lourié dit que Stravinski « nous ramène aux joies depuis longtemps perdues d'un temps où le génie de l'artisanat est à la base de l'art » [70] ? Au-delà du travail d'exégète, en raison des nombreuses allusions métaphysiques dans les divers articles, la tentation est grande de voir en Lourié un intermédiaire philosophique et spirituel entre Stravinski et Maritain tant l'exégète était lié au courant néothomiste mené par le philosophe français Maritain et dont un sympathisant, le philosophe Henri Davenson, publia en 1954 un *Traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin* dédié à Lourié.

Lourié était fasciné par les idées de Maritain [71]. Ils étaient tous les deux des catholiques convertis avant la guerre ; Maritain venait du protestantisme, Lourié, du judaïsme [72]. Avec son épouse russe Raïssa, le « cercle Maritain » était très proche du milieu des musiciens russes émigrés, en particulier du compositeur Nicolas Nabokov [73]. La théorie anti-individualiste de l'art formulée par Lourié trouvait ses racines dans la pensée du traité *Art et scolastique* de Maritain. En effet, le philosophe était à la base du néo-thomisme qui réagissait contre la pensée bergsonienne où individu et valeurs étaient en constante évolution. Selon toute vraisemblance, Lourié

fit connaître *Art et scolastique* à Stravinski : il ne pouvait qu'être séduit par cette vision médiévale de l'artiste artisan, travaillant pour la plus grande gloire de Dieu. Le compositeur s'en souviendra en effet en dédiant sa *symphonie de psaumes* « à la plus grande gloire de Dieu » et reprenant plus d'une fois dans sa *Poétique musicale* des positions, des termes et des citations d'*Art et scolastique*.

Né et baptisé dans le giron de l'église orthodoxe russe, Stravinski a été très croyant dans sa jeunesse jusqu'à l'âge de dix-huit ans où il cessa de pratiquer sa religion. Il vécut une crise spirituelle en 1925, qui l'incita à recommencer à prier et à lire des ouvrages religieux comme l'indique la correspondance de Lourié. Stravinski disait alors être entré dans une nouvelle période de foi pacifique. Ainsi cette nouvelle intensité spirituelle du compositeur coïncide-t-elle avec la définition du néoclassicime élaborée autour de lui. Dans ce cadre, il est évident que les écrits de Maritain, relayés par Lourié, ont eu une incidence plus ou moins grande. L'idée de l'artiste dans le rôle de l'artisan médiéval, l'importance accordée à la forme (« *Splendor formae* » chez Maritain), la nécessaire intellectualisation de l'art, l'objectivation de la création, l'anti-modernisme affirmé : si l'on retrouve effectivement ces occurrences de principes néothomistes dans les écrits de Stravinski, et en particulier dans la *Poétique musicale* [74], et si l'intérêt de Stravinski pour les idées de Maritain était établi, par Ansermet notamment, dès 1921 [75], il n'en reste pas moins que Lourié, entre Stravinski et Maritain, a pu jouer le rôle d'un vecteur d'idées.

L'influence du philosophe est en effet sensible dans tous les écrits stravinskiens de Lourié, tel l'article « *Œdipus Rex* » où l'allusion à la dimension spirituelle, à une création quasi ascétique est très présente, en phase avec la quête de pureté intérieure du compositeur, avec la mise à distance des aspects ténébreux de l'âme humaine :

> La signification d'*Œdipe* consiste dans l'expression nue de la vérité et de la pureté, et tout est sacrifié à cette expression. *Œdipe* ne porte pas la moindre trace d'ironie, de cette ironie qui est l'une des maladies les plus dangereuses de notre temps. Aujourd'hui, sous le pavillon de l'ironie l'artiste dissimule en effet tout ce qu'il n'a pas réussi à surmonter en lui-même, ce dont il n'a pas su se rendre maître ; et puis, surtout, l'ironie est le masque de la peur [76]. Ce sentiment est complètement absent de l'*Œdipe-Roi*, et cela seul suffirait à conférer à cette œuvre un sens particulier et une valeur singulière pour notre époque. L'*Œdipe* est une victoire remportée sur le principe obscur de la musique et c'est sous cet aspect seulement que l'œuvre peut être acceptée. L'esprit obscur de la musique ne passe ici que comme une ombre qui accompagne le déroulement du langage musical, simple et véridique [77].

Lourié suggère par ailleurs une lecture plus directement liée au thomisme, particulièrement dans la remarque que le début du vingtième siècle a été un processus d'adieu à la confusion du XIX[e], et que le nouveau classicisme est en relation avec une nouvelle conscience « théocentrique ».

Il serait vain de vouloir retrouver des emprunts précis à tel ou tel précepte ou écrit de Maritain. C'est un état d'esprit et un courant de pensée puissant qui imprègne toute l'exégèse stravinskienne de Lourié. On en retrouve cependant au moins très distinctement les caractéristiques suivantes :

- la primauté du spirituel : sans nécessairement accorder une place prépondérante au catholicisme, Lourié commente tout à l'aune de la vérité et de la pureté de l'esprit,
- l'adoption du discours de la droite et sa volonté de restauration de l'ordre,
- le désir de liberté intellectuelle, et le rejet de la quête de modernité, comprise dans un autre titre de Maritain, *Antimoderne* (qui, remarquons-le, n'est en définitive que le synonyme logique de *Néoclassique*).

*

Les écrits de Lourié recèlent parfois un côté tendancieux qui les fait pencher vers le manifeste polémique. Ils ne sont pas dépourvus d'une dimension opportuniste. Les principes eurasistes ne sont développés que dans les articles pour la revue de Souvtchinski qui est lui-même à l'origine de ces idées ; les articles destinés aux revues musicales françaises traitent exclusivement de classicisme et de formalisme. Lourié entendait bien les principes d'ordre, de beauté formelle ou de dévouement à l'œuvre en tant qu'objet musical pur que Stravinski développait depuis 1923. Il les a associés à la quête spirituelle de Stravinski dans les mêmes années, voire il les a assimilés à une dimension morale de la création.

Nous soutenons l'hypothèse que Lourié voulait convaincre Stravinski d'une philosophie de la musique, d'une application d'idées thomistes sur la base de la corrélation entre une éthique et une esthétique musicales. Il n'a pas été pour autant, comme Craft le dit, l'éminence grise du compositeur, ni un mentor philosophique. Lourié était l'assistant de Stravinski entre 1925 et 1930 dans les travaux d'écriture, de transcription et de correction, mais aussi dans le cadre de la rédaction des articles. Il est, on le voit, le premier exégète « officiel » du compositeur.

Notes

1 H. MENEGALDO, *Les Russes à Paris. 1919-1939*, Paris, Editions Autrement, 1998.

2 G. CAMAJANI et D. GOJOWY, « Arthur Lourié », *New Grove²*, 15, p. 223-224.

[3] N. Koulbin, « Die freie Musik », *in* [V.] Kandinsky et Fr. Marc (éd.), *Der Blaue Reiter*, München, 1912.

[4] Georges Yakoulov (1884-1928) rédige avec Arthur Lourié et le poète Benedikt Livchits un manifeste, *Nous et l'Occident*, traduit en français et en italien, publié par Guillaume Apollinaire dans le *Mercure de France* du 16 avril 1914. Ce texte, opposé à l'influence occidentale, affirme l'importance de la composante orientale inhérente à la culture russe dès le XVIII[e] siècle. Cette constante est alors ravivée à travers l'intérêt pour le folklore russe, les broderies, les meubles, les jouets et la vaisselle en bois violemment colorés, les objets liturgiques ainsi que les icônes.

[5] Jacques Maritain (1882-1973), philosophe français, adversaire de la philosophie matérialiste et du bergsonisme. Au travers du néothomisme, il a développé un humanisme chrétien qui aborde les problèmes de l'expérience esthétique.

[6] Le 10 avril 1924, Lourié écrit une longue lettre à Stravinski concernant les circonstances de son exil en Allemagne : « J'attends de pouvoir rentrer à Paris. On m'a exilé sur dénonciation. Qui l'a fait et qu'est-ce qui a été dénoncé à mon propos, je n'en sais rien. […] Ne croyez pas ce que disent les autres à propos de mon travail en Russie. Je l'ai toujours fait avec honnêteté. Il me reste un poids psychologique de toute cette époque, mais je n'ai aucun problème de conscience », *in* V. Varuntz (éd.), *I. F. Stravinskij. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materiali k biografii*, Moscou, Kompositor, 3 vol., 1998-2003 [ci-après V. Varuntz, *SPRK*].

[7] R. Craft, *Stravinsky : Glimpses of a Life*, New York, St Martin's Press, 1992, p. 44.

[8] *Ibid.*, p. 285. Voir aussi R. Craft et V. Stravinski, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York, Simon and Schuster, 1978, p. 289.

[9] R. Craft (éd.), *Stravinsky : Selected Correspondence*, London, Faber and Faber, 3 vol., 1982-1985, vol. I, p. 217 [ci-après R. Craft, *SSC*].

[10] S. Walsh, *Stravinsky, A Creative Spring : Russia and France 1882-1934*, New York, A. Knopf, 1999, p. 456.

[11] R. Craft, *Present Perspectives*, New York, Alfred A. Knopf, 1984, p. 259.

[12] Lettre de Lourié à Stravinski, 9 septembre 1920 (traduite du russe), *in* V. Varuntz, *SPRK*, vol. II, p. 378.

[13] Vera écrit dans son journal à la date du 14 janvier : « Lourié est très heureux de pouvoir voir Igor et lui parler ». Cité par S. Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring…, op. cit.*, p. 384.

[14] Lettres de Lourié à Stravinski, 14 février 1924, 10 avril 1924, 16 août 1924, 1[er] septembre 1924 et 19 février 1925 (traduites du russe), *in* Varuntz, *SPRK*, vol. III, lettres n[os] 1003, 1122, 1152, 1155 et 1187.

[15] Lettre de Lourié à Stravinski, 10 avril 1924 (traduite du russe), *in* Varuntz, *SPRK*, vol. III, lettre n° 1122, p. 49-51.

[16] Cité par Varuntz, *SPRK*, vol. III, p. 51.

[17] Selon l'expression de S. Walsh, *op. cit.*, p. 384.

[18] R. Craft et V. Stravinski, *Stravinsky in Pictures and Documents, op. cit.*, p. 219.

[19] Seules subsistent les lettres de Lourié à Stravinski.

[20] M. Carr, *Multiple Masks. Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2002, p. 307 et Varuntz, *SPRK*, vol. III, lettre n° 1155, p. 78-79.

[21] Lettre de Lourié à Stravinski, 10 novembre 1926, *in* V. Varuntz, *SPRK*, vol. III, lettre n° 1333, p. 208-209.

[22] Lettre de Lourié à Stravinski, 21 décembre 1926, *in* V. Varuntz, *SPRK*, vol. III, lettre n° 1343, p. 215-216.

[23] Lettre de Stravinski à Columbia Records, décembre 1929, CH-Bps, Collection Stravinski.

[24] N. Nabokov, *Cosmopolite*, Paris, Robert Laffont, 1975 (nouvelle édition : Mémoire du livre, 2002, p. 307).

[25] Plus précisément : « Lourié, le satellite et apôtre qui se nourrit actuellement des sécrétions de Stravinski », L. SABANAIEFF, « Igor Stravinski », *Rabis* [*Rab Istkoustva*], 6, 22 février 1927.

[26] S. WALSH, *Stravinsky, A Creative Spring, op. cit.,* p. 458.

[27] Stravinski dira par exemple à Souvtchinski (lettre du 14 janvier 1967) qu'il connaissait à peine Lourié et qu'il n'a jamais entendu une seule note de sa musique, alors que l'on trouve quantité d'exemples dans ses lettres des années vingt et trente dans lesquelles il évoque ses projets de composition. Voir R. CRAFT et V. STRAVINSKI, *Stravinsky in Pictures and Documents, op. cit*, p. 290-291.

[28] Lettre de Lourié à Stravinski, 2 avril 1926 (traduite du russe), *in* VARUNTZ, *SPRK*, lettre n° 1293, 2 avril 1926.

[29] Dans un article de 1934, Schloezer note : « Les articles de Lourié consacrés à Stravinsky reçurent l'approbation de ce dernier », *in* B. DE SCHLOEZER, « Arthur Lourié », *Courrier des Iles*, 4, 1934, p. 114.

[30] Voir la bibliographie pour la liste complète des articles de Lourié.

[31] I. STRAVINSKI, *Chroniques de ma vie,* Paris, Denoël, 1935-1936 [2]2000, p. 140-141.

[32] *Ibid.*, p. 141.

[33] *Ibid.*

[34] A. LOURIÉ, « La sonate pour piano de Strawinsky », *Revue musicale*, août 1925, p. 100.

[35] *Ibid.*, p. 100-104.

[36] La notion de « temps constructeur » de Lourié présente une analogie étonnante avec la théorie de Souvtchinski qui distingue « temps psychologique » et « temps ontologique » (voir chapitre précédent). Il n'est pas impossible que Souvtchinski, dont les idées mûrissaient très longtemps avant de trouver leur forme écrite, ait fait part de son idée du temps musical dès les années vingt, en l'occurrence à Lourié qu'il a fréquenté dès son arrivée à Paris en 1925. Il n'est pas impensable non plus qu'il lui ait suggéré d'intégrer cette notion dans son article. Non seulement Souvtchinski n'avait aucun souci de la propriété intellectuelle, mais de plus, Lourié ne semble pas vraiment maîtriser cette notion qu'il avance furtivement dans son article.

[37] A. LOURIÉ, art. cit., p. 101. L'utilisation par Lourié du terme « monométrique » est intéressante et elle est à mettre en relation avec les esquisses d'une œuvre inachevée de Stravinski intitulée « Cinq pièces monométriques ». Dans la mesure où ces esquisses (CH-Bps, Collection Stravinski, Skizzenbuch VII, 6 pages) ne sont pas datables avec précision, l'utilisation de ce terme choisi – néologisme – par Lourié en 1925 peut constituer un indice. Lourié commente en effet cette obsession du *mètre* chez Stravinski au milieu des années 1920.

[38] A. LOURIÉ, art. cit., p. 104.

[39] E. W. WHITE, *Stravinsky. Le compositeur et son œuvre*. (traduit de l'anglais par Dennis Collins), Paris, Flammarion, 1983, p. 339.

[40] Mais qui tambourine donc ainsi ?
C'est le petit Modernsky.
Il s'est fait une tresse : quelle fière allure !
Avec ses vrais faux cheveux, comme une perruque !
Tout à fait – comme le petit Modernsky se l'imagine – tout à fait Papa Bach !

[41] D. JAMEUX, *L'école de Vienne*, Paris, Fayard, 2002, p. 509.

[42] Le premier article, à dimension esthétique, signé de la main de Stravinski date de 1924 : « Some Ideas about my Octuor », voir catalogue des écrits en annexe.

[43] R. LEIBOWITZ, *Schoenberg*, Paris, Seuil, 1969/R1998, p. 100-102 et D. JAMEUX, *L'école de Vienne*, *op. cit.*, p. 508-510.

[44] Th. W. ADORNO, *Philisophie der Neuen Musik*, Köln, Europaïsche Verlagsanstalt, 1958.

[45] Lettre de Lourié à Stravinski, 9 décembre 1927 (traduite du russe), *in* VARUNTZ, *SPRK*, vol. III, lettre n° 1412, p. 255-258. Lourié avait assisté au concert de la Salle Pleyel du 8 décembre 1927, au cours duquel Schoenberg a dirigé son opus 5, *Pelléas et Mélisande*.

[46] A. LOURIÉ, « Neogothic and Neoclassic », *Modern Music*, 5/3, mars-avril 1928, p. 3-8.

[47] Voir par exemple l'article de Souvtchinski, « Stravinski auprès et au loin », *in Stravinski, études et témoignages*, Paris, Lattès, 1982, p. 5-44.

[48] A. LOURIÉ, « Neogothic and Neoclassic », *op. cit.*, p. 4.

[49] Raffaele POZZI, « L'idéologie néoclassique », *in* J. J. NATTIEZ (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Tome I : Musique du XXe siècle*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 350.

[50] I. STRAVINSKI, « Avertissement – A Warning », *The Dominant*, décembre 1927.

[51] A. LOURIÉ, « *Œdipus Rex* de Igor Strawinsky », *Revue musicale*, 8, juin 1927, p. 240-253.

[52] A. SCHAEFFNER, « *Œdipus Rex* », *Le Ménestrel*, 10 juin 1927.

[53] B. DE SCHLOEZER, « *Œdipus Rex* », *NRF*, 29, 1er août 1927, p. 244-248.

[54] A. COEUROY, « *Œdipus Rex* », *Neue Musik Zeitung*, 4, 1927.

[55] A. LOURIÉ, « *Œdipus Rex* de Igor Strawinsky », art. cit., p. 241.

[56] *Ibid.*, p. 240-241.

[57] *Ibid.*, p. 248.

[58] *Ibid.*, p. 251.

[59] *Ibid.*, p. 252.

[60] Nous soulignons.

[61] A. LOURIÉ, art. cit., p. 252.

[62] *Ibid.*

[63] A. LOURIÉ, « A propos de l'*Apollon* d'Igor Strawinsky », *Musique*, I/3, 15 décembre 1927, p. 117-119.

[64] Le manuscrit de la partition d'orchestre est daté de Nice, le 20 janvier 1928 (US, Washington DC, Library of Congress)

[65] « Neutraliser la rumeur », cette expression est typiquement un procédé stravinskien qui se retrouve à maintes reprises dans ses propres écrits.

[66] A. LOURIÉ, « A propos de l'*Apollon* d'Igor Strawinsky », *op. cit.*, p. 118.

[67] A. LOURIÉ, « Muzïka Stravinskogo [La musique de Stravinski] », *Vyorstï*, 1, 1926, p. 119-135.

[68] A. LOURIÉ, « Dve operï Stravinskogo [Deux opéras de Stravinski] », *Vyorstï*, 3, 1928, p. 109-121.

[69] A. LOURIÉ, « Muzïka Stravinskogo », *op. cit.*, p. 124 et 134 ; cité dans R. TARUSKIN, *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 400.

[70] A. LOURIÉ, « La sonate pour piano de Strawinsky », *Revue musicale*, août 1925, p. 104.

[71] La correspondance inédite entre Lourié et Maritain, conservée au centre Jacques et Raïssa Maritain (Kolbsheim).

[72] Jacques et Raïssa Maritain se sont convertis en 1906, Lourié en 1908 si l'on en croit ses notes biographiques éditées par I. GRAHAM, « Arthur Sergeevic Lourié – Biographische Notizen », *Hindemith-Jahrbuch*, 8, 1979, p. 186. (Dans « Arthur Lourié der Futurist », *Ibid.*, p. 152, Detlef Gojowy dit que Lourié s'est converti en 1913).

[73] Nicolas Nabokov (1903-1978) est enterré à Kolbsheim aux côtés de Jacques et Raïssa Maritain.

[74] Voir à ce sujet : V. CADARI, « Il tempo musicale in Stravinsky. Tratti della teoria di Maritain come sistema organizzativo dell'attitudine estetica desl grande musicista », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 25/2, 1991, p. 247-261 et R. MATHIAS, « Exploring the New

Classicism : Relections on Stravinsky and Maritain c. 1920-1940 », *Etudes maritainiennes – Maritain Studies*, XVII, 2001, p. 79-86.

[75] E. Ansermet, « L'œuvre d'Igor Strawinsky », *La Revue musicale*, 2/9, 1er juillet 1921, p. 1-27.

[76] Il est tout à fait possible que Lourié fasse ici allusion à l'ironie de Schoenberg directement présente dans sa deuxième *Satire* « Vielseitigkeit » adressée en 1926 au « petit Modernsky », déjà évoquée plus haut.

[77] A. Lourié, « *Œdipus Rex* de Igor Strawinsky », *op. cit.*, p. 252-253.

CHAPITRE V

Boris de Schloezer

Avec Boris de Schloezer, spécialiste de la littérature russe et musicologue, nous entrons dans la sphère de l'exégèse stravinskienne qui échappe à l'emprise du compositeur. Schloezer a manifesté une indépendance de vue avec une telle constance qu'il a été considéré comme un opposant à l'art de Stravinski alors que ses écrits ont examiné chaque œuvre du compositeur en particulier, tantôt avec approbation, tantôt avec réserve. S'il a été un exégète violent, il a aussi été un des rares, sinon le seul, avant 1940, à élever nettement le niveau de l'analyse du matériau musical stravinskien.

Après une introduction biographique destinée à combler un manque dans la littérature musicologique francophone [1], les conditions de la mésentente avec Stravinski seront examinées, afin de découvrir ce qui fonde la singularité du discours de Schloezer sur l'art du compositeur et de son apport à l'esthétique.

1. Repères biobibliographiques

Boris de Schloezer est né à Vitebsk (actuelle Biélorussie) le 25 novembre/8 décembre 1881. Comme Stravinski, il appartient à cette génération qui a assisté à l'écroulement progressif, tant spirituel que politique, de l'Empire russe, lequel a débouché sur les révolutions de 1905 et 1917. Il descendait de la famille de l'historien allemand August Ludwig Schlözer (1735-1809) qui demeure un des plus importants historiens de la Russie. La particule « de » dont Boris de Schloezer usait, est une fantaisie, qui remontait à la famille belge de sa mère et à son ascendance prétendument aristocratique [2].

Son père, Fedor Julievich Schloezer (1842-1906), juriste et magistrat à Vitebsk, avait un frère pianiste et compositeur, Pavel Julievich Schloezer (1848-1898) qui a enseigné au Conservatoire de Moscou, qui fut l'élève de Liszt et le professeur de Vera

Scriabine, la première épouse d'Alexandre Scriabine. Sa mère, Marie Aleksandrovna Schloezer (née Boty, 1847-1937), était belge. Pianiste, elle avait étudié à Saint-Pétersbourg auprès du professeur Lechetitski [3].

Il n'est pas inutile de préciser les liens familiaux qui unissaient Schloezer à Alexandre Scriabine : cette parenté a été source de malentendus entre le musicologue et Stravinski. Deux ans séparaient Boris de sa jeune sœur Tatiana. En 1904, elle devint la seconde épouse de Scriabine (1872-1915), avec lequel elle eut trois enfants : Ariadna (1905-1943), Julian (1908-1919) et Marina (1911-1998). Scriabine meurt en 1915 et Tatiana en 1922, à Moscou alors que son frère et sa mère avaient déjà émigré en Europe occidentale. Après la mort du jeune Julian en 1919, Boris de Schloezer adoptera ses deux nièces, dont Marina Scriabine, qui développera, dans le sillage de son oncle, d'importantes recherches musicales et musicologiques. Schloezer n'aura pas d'enfants, ni de son premier mariage en 1903 avec Praskovja Romanova, dont il divorcera en 1929, ni avec sa seconde épouse Marguerite Boulian, qui sera sa secrétaire.

Les données familiales permettent de mieux comprendre les origines de ce climat musical et artistique qui a toujours entouré Schloezer. Toute la famille et l'entourage étaient composés de musiciens de grande réputation, et nombre de solistes connus étaient reçus dans le foyer pour des soirées musicales. Cependant, Schloezer ne se dirige pas tout de suite vers la musique. Il commence par étudier la sociologie à Moscou puis décide de poursuivre cette formation à Bruxelles, où il retrouve sans doute la famille de sa mère. A Paris, il suit des cours de musicologie mais décide de clôturer son parcours universitaire par un doctorat en sociologie à l'Université libre de Bruxelles en 1901 avec une thèse consacrée à l'égoïsme.

Par l'intermédiaire de son beau-frère Scriabine, avec lequel il avait lié une forte amitié depuis 1902, Schloezer fit la connaissance de Nicolas F. Findeyzen [4] qui lui donna l'occasion de collaborer à la *Russkaia Muzykal'naia Gazeta*. La revue paraissait toutes les semaines (à partir de 1899) et se distinguait par sa tolérance à l'égard de tous les groupes esthétiques de l'époque, ainsi que par une ouverture internationale. Schloezer y écrit à partir de 1908 ; cette activité lui donnera l'occasion de continuer à voyager en Europe de l'Ouest. A la même époque il écrit aussi pour deux autres revues russes, *Zolotoe runo* [*La toison d'or*], de 1906 à 1908, et *Apollon*, de 1909 à 1917, qui reflètent bien les discussions philosophiques et artistiques de l'époque prérévolutionnaire en Russie où il occupait une position respectable.

En 1917 à Petrograd, Schloezer sera nommé responsable de l'organisation d'un musée d'instruments de musique. En 1918, il se rend à Kiev où il est chargé de la création d'un musée d'urbanisme. L'année suivante, le musicologue se trouve à Yalta où il commence à écrire son livre sur Scriabine et rencontre le philosophe Lev Chestov (1866-1938) avec lequel il noue une longue amitié. En 1920, après un bref passage par Constantinople, il revient définitivement à l'Ouest. Il passe d'abord quelques mois à Bruxelles, puis gagne Paris en 1921. Là, il commence à travailler comme journaliste pour différents journaux et revues, français et russes.

Dans le quotidien russe publié à Paris, *Poslednie novosti* [*Les dernières nouvelles*], dirigé par l'historien et politicien Pavel Milioukov, Schloezer rédige la chronique musicale qu'il conservera jusqu'à la fin des années 1930 [5]. On y retrouve chaque

semaine ses critiques de ballets, concerts et opéras. Il donne aussi à la grande revue de littérature russe *Sovremennie Zapiski* [*Notes contemporaines*] des contributions musicologiques, philosophiques et des critiques littéraires.

C'est grâce à Serge Prokofiev qu'il devient secrétaire de rédaction de la *Revue musicale*, alors sous la direction de Henry Prunières et d'André Coeuroy, poste qu'il occupe jusqu'en 1928. Une controverse avec Charles Koechlin, liée à ce qu'il écrivit dans ses « Réflexions sur la musique » et qui concernait des questions d'esthétique, a été à l'origine de son départ de la revue [6] ; ce différend expliquerait que dans le numéro de 1929 de la *Revue musicale*, consacré à la musique russe, le nom de Schloezer n'apparaisse pas.

En 1921, Jacques Rivière fera appel à lui pour la chronique musicale de la *Nouvelle revue française*, que Schloezer rédigera de manière quasi ininterrompue jusqu'à sa mort en 1969. Le critique donne en moyenne cinq contributions dans les deux numéros annuels. Il est d'abord reconnu pour ses articles consacrés aux écrivains et penseurs russes tels que Dostoïevski, Tchekhov, Rozanov, Chestov et ses recensions de livres russes mais ses chroniques musicales y seront aussi appréciées.

Les fins de mois sont malgré tout difficiles ; il trouvera une source de revenus supplémentaire grâce aux traductions de chefs-d'œuvre de la littérature russe, principalement Gogol et Dostoïevski, qu'il réalise pour le compte des éditions Gallimard.

L'année 1923, par ailleurs marquée par la publication en russe de son livre sur Scriabine, correspond à une grave crise existentielle qui le mène à une tentative de suicide. Il s'en sort avec le soutien de son ami Chestov. Après la sortie de son *Stravinsky* en 1929, il commence une monographie consacrée à Gogol, et au même moment, décide de se convertir au catholicisme. On en connaît mal les raisons, si ce n'est peut-être l'influence de son entourage en France dont quelques personnalités qui s'étaient elles-mêmes converties : Brice Parain, Charles Du Bos et Gabriel Marcel. Faut-il ici aussi faire entrer en ligne de compte son intérêt pour l'écrivain catholique Léon Bloy ainsi que l'amitié de Jacques et Raïssa Maritain et leur rôle dans le mouvement « Renouveau catholique » [7] ?

Pendant la seconde guerre mondiale, Schloezer se réfugie dans le Sud de la France ; comme beaucoup de Russes, il craint d'être arrêté en tant que sympathisant de l'Union soviétique. Sa nièce Ariadna, qui avait épousé le poète juif Dovid Knut, fut arrêtée et tuée par les Nazis. Après la guerre, l'activité des journaux de l'émigration russe disparaît. Schloezer n'écrira plus qu'en français et devient citoyen français en 1947.

Son *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, publiée en 1947, est un aboutissement de ses tâtonnements d'avant-guerre. Cet essai d'esthétique musicale aura une influence énorme sur les musiciens français des années cinquante et soixante. A partir de ce moment, Schloezer est au premier plan des débats esthétiques et philosophiques de son temps. Il prend part à de nombreux colloques de musicologie ou de philosophie et entre en contact avec tous les jeunes compositeurs français, dont Pierre Boulez. Il s'intéresse très tôt aux développements de la musique électronique et concrète, et s'interroge sur les conséquences de ce nouvel univers sonore qui englobe la totalité des sons. Il reconsidère complètement les problèmes de structure,

de lecture, d'interprétation, d'écoute. Avec sa nièce, Marina Scriabine, qui poursuit des travaux d'esthétique musicale au CNRS et des travaux pratiques de composition au Club d'Essai de la Radiodiffusion française, il publie *Problèmes de la musique contemporaine* [8], reflet de leurs entretiens et de leurs réflexions [9].

Il aura par la suite deux fois l'occasion de revoir sa Russie natale en participant à des colloques. Son ultime ouvrage, le roman intitulé *Mon nom est personne*, publié quelques mois avant sa mort, est un bilan spirituel [10]. Schloezer meurt le 8 octobre 1969, à l'âge de quatre-vingt-sept ans [11].

Au centre de sa réflexion figure le problème du rapport entre créateur et création. Gaëtan Picon émit l'hypothèse que ces recherches « jetteront un pont entre le structuralisme français et le formalisme russe » [12]. C'est dans cette perspective que se situe le présent examen de son exégèse stravinskienne.

2. L'« apostat »

Schloezer, bien que convaincu du génie musical de Stravinski, ne se priva jamais d'exprimer ouvertement sa perplexité face à certaines créations, voire sa désapprobation ; il en sera question à maintes reprises. Ses convictions, affranchies de tout désir de faire partie du cercle du compositeur, ont entraîné une relation très difficile entre eux. Ni les archives du musicologue critique, ni celles du compositeur, ne renseignent clairement sur l'inimitié entre les deux hommes. Soit les lettres ont été détruites, mais il est peu probable que tel ait été le cas des deux côtés, soit le musicologue et le compositeur évitaient tout contact, ce dont témoigneraient des proches de Stravinski.

Du côté de Stravinski, on retrouve le nom de Schloezer dans de nombreuses lettres à ses amis et collaborateurs. Ils partagent la même antipathie à l'égard du critique et l'affublent du surnom de « Schloe », ou « von Schloe », voire « von der Schloezer », comme Ansermet dans la lettre qui suit.

> Stravinski à Ansermet :
>
> Cocteau me prie de vous saluer – il m'écrit souvent, maintenant on est « amis ». D'ailleurs il faut dire que leurs attitude [*sic*] (de toute la bande Cocteau) [le groupe de Six et Cocteau] est bien plus chic que la bande des normaliens de la « Nouvelle Revue française » [13] et du Pauvre juif Prunières [14] (qui se sent tout à fait perdu). Il y a un article (deux fois plus violent que celui du journal russe) à ce qu'il paraît de M[eur] von Schlötzer [15] dans cette « Nouv. R. Fr. » – Poulenc me l'a signalé [16] mais je ne l'ai pas encore lu [17].
>
> Réponse d'Ernest Ansermet :
>
> J'ai encore à finir mon article pour la revue musicale, il me vient toujours plus d'idées, mais ces choses doivent mûrir comme d'autres (c'est pourquoi les critiques ne peuvent rien faire de bon). […] A propos de critiques, je ne trouve pas le von Schloe[zer]. de la N.R.F. si terrible [18]. Il ne peut pas comprendre, c'est entendu, mais il est tout de même déférent. L'article vraiment blessant et ignoble est celui de Lalo [19]. Mais à quoi bon s'occuper de ça, c'est fatal [20].

L'antipathie pour Schloezer dans l'entourage de Stravinski apparaît dans la correspondance pendant plus de trente ans. Ainsi, Catherine Stravinski tient le compositeur informé des articles que Schloezer lui consacre : « *Mika* [fille aînée

de IS] wrote *that Schloezer* [21] *has published another unpleasant article about your* Chroniques [22]. *But this is not worth getting excited about, since it is plain that he's always going to write unpleasant things. It is impossible to get away from this. There will always be such people. But then there are others* » [23]. Les musiciens de l'entourage réagissent aussi aux publications, tel Desormière : « Qu'un Boris de Schloezer se permette d'écrire des articles de critique musicale c'est une rigolade, mais qu'il en profite pour nous montrer tout le mesquin et l'aigri de son personnage c'est tout de même exaspérant » [24].

Craft décrit Schloezer comme « *Stravinsky's apostate in the 1930 and 1940* » [25]. Bien que le confident de Stravinski oublie qu'il y avait déjà un net recul de Schloezer dès 1922, son propos souligne que Schloezer aura été perçu comme le traître et l'apostat. L'article de 1922 sur *Mavra*, opéra que Schloezer a immédiatement considéré comme un échec pitoyable, a enraciné pour longtemps cette rancœur dans l'esprit de Stravinski.

On ne trouve aucun témoignage direct de Stravinski à propos de sa relation à Schloezer [26] et Schloezer s'est expliqué tardivement sur sa relation conflictuelle avec le compositeur, parlant d'un « rapport obsédant, amoureux, d'un amour déçu ». Dans un entretien avec André Boucourechliev [27], qui lui avait succédé à la *NRF* en 1956, il rappelle les différences de points de vue qui l'opposaient au compositeur. Cette relation, Boucourechliev la qualifie de « lucide, amoureuse et intègre » [28]. Ce dernier a raison de dire : « Cette relation n'est pas simple, comme n'est pas simple la « question Stravinsky », question centrale, de ses trois mutations stylistiques […]. Si cette question nous apparaît aujourd'hui seulement dans toute sa complexité, il est certain que Schloezer comprenait et vivait cette complexité dès alors, en recherchait les raisons profondes ». Dans les termes de l'entretien reproduit ci-dessous, Schloezer exprime que cette complexité a été plutôt comprise par lui comme une incohérence dans le parcours de Stravinski :

- Boucourechliev : Pour quelle raison avez-vous attaqué Stravinsky il y a trente ans ?
- Schloezer : C'était comme un amour déçu. J'avais eu pour ses premières œuvres une immense admiration : le sentiment de déception que provoqua en moi son changement de style fut d'autant plus profond. […] J'avais entendu le *Sacre* aux Ballets russes, au théâtre des Champs-Elysées. Ce fut une révélation, un choc d'une extraordinaire violence : j'en garde aujourd'hui encore l'impression. Le *Sacre* me faisait entrer dès lors dans la musique de Stravinsky : j'accueillis *Petrouchka*, *Noces*, *l'Histoire du soldat*, les *Symphonies d'instruments à vent* avec un enthousiasme qui ne me quitta pas pendant assez longtemps encore. Jusqu'au jour où une œuvre me fit dresser l'oreille : *Mavra*.
- B. : Stravinsky lui-même dit en effet, dans *Chroniques de ma vie*, que cet opéra a été pour lui la plaque tournante d'un changement de style. Vous rappelez-vous la première audition de *Mavra* ?
- S. : C'était une audition « privée », à l'hôtel Continental. Tout Paris y assistait… C'était très brillant. L'œuvre était donnée dans une version réduite : Stravinsky au piano, et les chanteurs. Le succès fut immense. Après le succès, tout le monde se pressait autour du compositeur. Je fus le seul, je crois, qui n'alla pas le féliciter. Je ne pouvais pas le faire… Je décidai de réserver mon jugement ;

malheureusement, les œuvres qui suivirent devaient me confirmer dans ma déception.

– B. : En quoi consistait ce changement de style, à votre avis, et pourquoi avez-vous refusé d'y souscrire ?

– S. : Il m'apparaissait que Stravinsky s'engageait dans la voie d'un art « à la deuxième puissance ». Si tout art est une transposition, une stylisation de la réalité, prendre *un art* pour point de départ me semble une voie stérile. Une culture qui vit sur une autre culture : n'est-ce pas la définition même de la décadence ? Ce que Stravinsky commençait à faire à cette époque me paraissait s'expliquer par une sorte d'épuisement prématuré de sa puissance créatrice : une sorte d'*alexandrinisme*, très « bien fait », certes, mais qui n'en était pas moins un art au second degré. [...] Et ma réaction fut d'autant plus violente que je voyais menacée d'alexandrinisme une des formes d'art de l'occident à travers son génie le plus représentatif. Je ne crois pas exagérer [29].

La lecture des articles de Schloezer ne donne jamais le sentiment que ce dernier ait renié Stravinski – même si tel fut le sentiment du compositeur. « Si [Schloezer] fut « déçu », au temps de *Mavra*, cet amour était tenace, fidèle et *chargé de foi* », dit Boucourechliev [30]. Lorsque celui-ci aborde l'intérêt récent de Stravinski pour la musique sérielle, Schloezer dit qu'à la première audition des *Canticum Sacrum*, il a retrouvé le « Stravinsky-au-premier-degré » qu'il attendait depuis longtemps. Selon lui, Stravinski n'a pas adopté les conceptions musicales de Webern, mais le miracle réside dans le fait que grâce à la grammaire de Webern, « en tant que principe d'organisation du discours musical, il a retrouvé sa force créatrice originelle » [31]. Schloezer souligne ainsi que l'auteur du *Sacre* n'a pas emprunté à Webern comme il a emprunté à Bach ou à Tchaïkovski. Aux anciens, il a pris de la *matière*, tandis qu'à l'école de Vienne, il a pris des règles, des procédés de composition qui permettent de créer l'unité du discours musical. Dès les années vingt, la cohérence du discours et sa structure étaient déjà les critères d'approches de Schloezer.

Si les termes de l'entretien avec Boucourechliev sont sereins et sans aigreur, c'est parce que Schloezer et Stravinski avaient pu se « réconcilier » vers novembre 1958, après l'audition de *Threni*. Nul doute que les propos de Schloezer, notamment le champ lexical autour de l'amour qu'il utilise, soient liés à cette nouvelle harmonie et au fait que lui-même avait déjà fait part au compositeur de ses « retrouvailles » avec sa musique :

Cher Igor Feodorovitch,

De retour chez moi, je sens que je dois vous dire immédiatement combien j'ai aimé *Threni* et vous exprimer ma reconnaissance pour la joie profonde que vous m'avez donnée.

Je vous ai maintes fois attaqué violemment, à la mesure même de mon admiration. Mais la grandeur de cette partition, son unité formelle, son austérité, sa beauté dans le refus de toute compromission, de tout effet, de toute séduction sensuelle, de tout épanchement personnel, témoignent une fois de plus, après votre *Messe*, après la *Cantate* à saint Marc, de la jeunesse extraordinaire de votre génie [32].

Dans les années qui suivent, les relations entre Schloezer et le compositeur continuent à s'améliorer. Une lettre de Schloezer datée de 1962 montre que les anciennes animosités s'apaisent :

> Cher Igor Strawinsky,
>
> Depuis la soirée inoubliable où, à mon arrivée à Paris en 1921, j'ai eu la révélation du *Sacre du printemps* aux Ballets Diaghilev, vous n'avez cessé de m'être présent. Votre œuvre en effet a nourri ma pensée, ma sensibilité, et mes travaux d'esthétique musicale vous doivent plus qu'à quiconque, Bach excepté. C'est de votre musique bien entendu qu'il s'agit et non de vos considérations sur la musique, car en dépit de votre extraordinaire lucidité, comme tout artiste de génie, vous faites infiniment plus et tout autre chose que vous ne voulez et croyez faire. Ainsi, que vous l'admettiez ou non, votre musique est expressive comme l'est toujours le vivant.
>
> Après *Mavra*, je vous ai souvent attaqué et pourtant, au moment même où je me détournais de vous, je ne pouvais résister à la splendeur baroque d'*Œdipus Rex*. En somme, il en a été pour moi de votre art comme de celui de Beethoven qui, à certaines époques de ma longue existence, refusé et ensuite retrouvé dans une lumière inattendue, a toujours néanmoins aimanté ma vie musicale. Et voici maintenant que, tout en demeurant miraculeusement vous-même, vous nous révélez le visage brillant d'une nouvelle jeunesse.
>
> Votre rôle historique est immense et les historiens de l'avenir verront sans doute en vous à la fois le plus révolutionnaire des traditionalistes de ce siècle et le plus traditionaliste des révolutionnaires, mais pour nous, vos contemporains, vous aurez été avant tout le généreux dispensateur de joies musicales inépuisables. Je veux vous en témoigner ici ma profonde gratitude.
>
> Boris de Schloezer

Stravinski ne resta pas indifférent au témoignage de Schloezer et l'assura de son amitié :

> A Boris de Schloezer, mes profonds remerciements pour sa lettre qui m'a ému et touché au plus haut degré. I Str
>
> New York
>
> Le 5 juillet 1962 [33].

Les conflits anciens restent malgré tout obscurs et on a peine à croire qu'ils se limitaient à des divergences d'ordre esthétique. Un conflit personnel est perceptible, mais l'absence de déclarations de l'un ou de l'autre empêche de l'objectiver. Peut-être l'opposition de Schloezer aux théories des eurasistes [34], dont Stravinski était l'icône musicale, a-t-elle contribué à une telle prise de distance. Schloezer était d'ailleurs en rupture avec Souvtchinski dès 1921 mais leurs relations se sont aussi rétablies après la guerre. A l'évidence, leur intérêt commun pour la nouvelle génération de compositeurs, qui a cristallisé leur attention, les a réunis.

3. Les critiques de la *NRF*

La singularité du travail de Schloezer réside dans sa situation : il n'appartenait pas à l'entourage de Stravinski et ne voulait ni être son acolyte, ni lui vouer un culte inconditionnel. Schloezer a étudié l'œuvre de Stravinski en toute indépendance d'esprit.

Dès 1921, Schloezer avait repris la chronique musicale de la *NRF,* succédant à Jacques Rivière [35]. Compte tenu de l'impact de la revue sur le monde culturel français, Stravinski n'a pas dû être ravi de voir les commentaires de ses œuvres confiés à la plume d'un homme dont il n'a jamais pu tolérer les critiques, même les plus déférentes. En outre, Schloezer contribuait aussi à la *Revue musicale*, fondée par Gallimard en 1919 pour donner un pendant musical à la *NRF*. Aussi les chroniques musicales de la *NRF* furent-elles un peu moins nombreuses à partir des années vingt.

Dans son article de la *NRF* sur *Œdipus Rex* en 1927, Schloezer donne un indice sur la nature de son travail de critique. Il y compare la splendeur de l'œuvre à la sensation « que l'on palpe l'un de ces anciens brocarts lamés d'or que l'on expose dans les musées… » [36]. Immédiatement, le critique s'exclame entre parenthèses « mais ne voilà-t-il pas que je fais de la critique impressionniste ? » [37]. Cette incise, apparemment sans importance, montre que Schloezer a bien conscience de la forme qu'il impose à ses *Chroniques musicales*. Il souligne qu'il est soucieux de se dégager de cette forme de critique que Rivière, notamment, avait largement répandue dans les années 1910 [38].

Les contributions de Schloezer à la *NRF* représentent une documentation fondamentale pour envisager les considérations générales sur les expériences esthétiques des années vingt et trente. Il conserve la tradition de Rivière en s'adressant non à un public de musiciens, mais à un public désireux de replacer l'expérience musicale dans les débats esthétiques contemporains.

Nous rendons compte ici des textes principaux qui ont jalonné la formation du discours exégétique de Schloezer, condensé plus tard dans son livre *Stravinsky* (1929).

Mavra *(1922), premier déclin*

La première critique date de 1922 et rend compte de la création de *Mavra*. Ce texte est déjà très représentatif de la perplexité naissante de Schloezer à l'égard de Stravinski : il voit en lui un maître incontestable de la musique contemporaine, mais ne peut cacher sa déception au sujet de *Mavra* et des principes que l'opéra met en évidence. Il y a selon lui, dans cette partition, un trop grand décalage entre les intentions du compositeur et leur réalisation : « Il s'agit d'infuser un sang nouveau à d'anciennes formes, il s'agit probablement de rénover ces formes, de créer ainsi un nouveau style d'opéra-comique » [39], dit Schloezer, mais le résultat le déçoit profondément.

Le critique n'hésite guère à investir un champ lexical accablant pour le compositeur : en plus du caractère sirupeux de la « romance sentimentale », Schloezer y voit un vieux style italo-russe auquel le compositeur aurait fait subir une « déformation négro-américaine », le tout générant quelque chose de « curieux », de « bizarre » et « qui finit par lasser ». Il conclut : « Ne me fiant pas à ma première impression [40], nettement défavorable, j'ai été entendre et voir *Mavra* encore cinq ou six fois, tâchant de découvrir les raisons de l'enthousiasme de certains et celles de mon désappointement. […] Stravinski n'a pas réussi ce nouveau coup d'essai » [41].

Bien que Schloezer ne l'exprime pas explicitement, il associe le déclin de l'institution de Diaghilev et l'échec de *Mavra*. Il parle de « timidité, d'éclectisme

et de dispersion » dans les nouvelles créations du maître des Ballets russes [42] et considère *Mavra* comme l'exemple même du pastiche et le reflet d'un épuisement dans les ressources créatrices de Stravinski. Il évoque la perte de sens dans le rôle de Diaghilev, celui qui avait déterminé un chemin esthétique et « nous imposait ses conceptions […] par ses coups d'audace, et son esprit de risque » et qui, désormais, semble se contenter de satisfaire les inclinations du public en revenant à la tradition [43]. Le même discours se retrouve dans sa critique de *Mavra*, œuvre qui manque d'audace et de conviction et ne surprend guère. Schloezer associe ainsi les dernières œuvres de Stravinski au déclin des Ballets russes.

Les triomphes de la forme (1923-1924)

Malgré la déception de *Mavra*, la confiance de Schloezer en Stravinski se restaure peu à peu dans la seconde moitié des années vingt malgré quelques exceptions. Stravinski retrouve sa place de chef de file incontesté de la musique contemporaine comme au temps de Rivière. Faute d'alternative peut-être, car il est vrai que Schloezer n'a jamais manifesté beaucoup d'enthousiasme pour les créations des compositeurs français de l'époque.

Les *Symphonies d'instruments à vent*, et les *Noces* surtout, ont rendu à Schloezer une pleine confiance en l'art de Stravinski : « son puissant dynamisme, sa logique rigoureuse, sa complexité rythmique, toute cette beauté purement formelle » [44]. La satisfaction de Schloezer est bien ici de l'ordre du formalisme pur qui règne dans les deux œuvres, mais qui n'empêche aucunement selon lui l'expérience émotionnelle : « la *Symphonie* nous a émus, nous a troublés, comme n'aurait pu le faire nul cri de passion » [45]. C'est là un point fondamental de l'exégèse stravinskienne de Schloezer : il adhère au formalisme mais refuse le rejet de tout élément de nature expressive défendu par le compositeur. Pour Schloezer, l'émotion doit être la résultante auditive de la force de l'œuvre.

Noces est « l'œuvre la plus parfaite de Stravinski » selon Schloezer. Il attribue cette perfection à trois éléments : primauté des considérations formelles, justification de toutes les particularités de la construction au niveau esthétique et, enfin, absence de souci de toute idéologie : « Ce ne sont que des sons agencés en système selon une logique spécifique » [46].

En formulant la nécessité absolue d'un système, ce qu'il semble être le premier à évoquer en rapport avec Stravinski, Schloezer s'inscrit dans le courant du « formalisme » que son compatriote Boris Asaf'ev développait au même moment en Russie. Schloezer parle de la « forme absolue » et de « sonore pur » dont la combinaison ne cherche pas une raison d'être psychologique et qui pourtant contient des émotions profondes et nobles :

> Nulle intention expressive donc dans cette musique, nulle idéologie ; ce ne sont que des sons agencés en système selon une logique spécifique. Mais c'est justement à cause de cela que leur richesse d'émotion, leur puissance sont inépuisables. Si *Noces* est la création la plus émouvante, la plus pathétique de Stravinski, si elle nous touche jusqu'au frisson, jusqu'aux larmes, c'est qu'elle est son œuvre la plus rigoureusement construite, la plus pure de style, celle qui se résout entièrement – et si loin que soit poussée l'analyse – en éléments formels [47].

Dans le cas du *Concerto pour piano* (1924) [48], Schloezer souligne l'hétérogénéité de la facture de l'œuvre où il perçoit des éléments lisztiens, des rythmes de rag-time soutenus par un piano au cœur d'un orchestre d'harmonie, le tout faisant « très Bach » [49]. Selon Schloezer, tous ces éléments font bloc et ne génèrent ici aucun malaise. Il faut, d'après lui, se défaire de l'esthétique individualiste du romantisme qui impose à l'artiste une *recréation* totale, *ex nihilo*, autant de la forme que de la matière. Cependant, Schloezer retournera plus tard cette hétérogénéité comme argument de l'appauvrissement de l'imagination de Stravinski.

Œdipus Rex *et* Apollon musagète *(1927-1928), dernières approbations*

Dans son article sur *Œdipus Rex*, Schloezer marque d'emblée son enthousiasme, puis, dans le cours du texte, exprime des réserves. Dans un premier temps, il y voit une de ces rares œuvres « qui veut durer et qui résistera, une de ces œuvres humaines où l'on a la sensation nette que l'homme s'est dépassé en affirmant, et qu'il a réussi véritablement à « créer », c'est-à-dire à produire un autre être, une autre vie […], qui procède certes de la sienne mais en est essentiellement indépendante » [50]. Schloezer se fait ici l'écho des préoccupations premières de Stravinski à la même époque, que Lourié a été le premier à relayer : le rejet de tout individualisme dans la création, la fuite du « moi » [51].

Très subtilement, Schloezer introduit la seconde partie de son article en affirmant que l'on est loin d'avoir affaire à une « création musicale ». En citant la filiation avec Haendel, il va jusqu'à parler de « pastiche » et fait allusion aussi à une certaine « banalité » [52]. Il conteste par ailleurs la présence du récitant, « véritable poids mort » dans la partition. On le voit, le doute subsiste dans l'esprit de Schloezer, en même temps qu'il révèle l'ambiguïté de sa position. Il s'étonne de voir un compositeur refuser tout ce qui est art spontané – soit la fantaisie, l'inspiration, le caprice personnel – et qui fait preuve d'une « volonté acharnée et d'une clairvoyance […] des problèmes de pure forme » [53]. Il existe un conflit, dans l'esprit de Schloezer, entre le fait que Stravinski aurait tendance à réprouver le recours à des modèles du passé et une volonté de perfection de la forme, qu'il prône de toute évidence.

En contrepartie, Schloezer adhère à l'idéal anti-individualiste du compositeur qui a su répondre magistralement à la crise de l'idée de liberté en s'astreignant à poursuivre son but selon une rigueur systématique.

Dans son article sur *Apollon*, Schloezer est conquis par l'œuvre, alors que la critique avait plutôt mal accueilli la création. Il commence par replacer l'œuvre dans la perspective de la production du compositeur :

> Partir de l'*Oiseau de feu*, de *Petrouchka*, du *Sacre* et aboutir à *Apollon* ! Bouleverser toute la musique, déchaîner des tempêtes rythmiques, faire appel à toutes les énergies que recèle le son, exalter la force, la dureté, et le mouvement implacable pour arriver finalement à un modeste orchestre à cordes, à une œuvre où tout n'est qu'harmonie, douceur, sérénité, à une œuvre purement, absolument belle et candide même, au sens étymologique du terme ! Quelle transformation intérieure, quelle crise profonde a dû traverser le compositeur pour que l'esprit même de son art se voie complètement et si brusquement modifié [54].

Schloezer ne commentera pas, ici, la stylisation, le pastiche de Lully et Delibes. Il insiste d'emblée – et quasi exclusivement – non sur la quête spirituelle (comme Lourié dans la *Revue musicale* [55]), mais sur la crise spirituelle du compositeur : « l'œuvre nous révèle le secret de son auteur, sa soif de renoncement, son besoin de pureté et de sérénité […], une sérénité où l'on sent toujours une sorte de tension intérieure, une volonté calculatrice qui impose un ordre » [56].

Le « cadavre » de* Perséphone *(1934), condamnation définitive

Dans la critique que Schloezer signe après la création de *Perséphone* se manifeste l'éreintement habilement contenu et dissimulé jusque-là. Le musicologue rejette désormais toute précaution et se lance dans une attaque froide et acerbe. En plus de ses considérations sur l'œuvre en question, Schloezer s'attarde à un bilan plus général des procédés litigieux de Stravinski, tant dans sa production artistique que dans son rapport à la vie musicale. Ainsi, Schloezer prend pour principaux exemples des manières selon lui douteuses du compositeur, son recours à la théorisation *a posteriori* et sa prétendue perversion de la notion d'ordre :

> Sur le texte essentiellement lyrique de Gide, Stravinsky a écrit une musique qui ne l'est nullement, d'où un conflit pénible qu'il était aisé de prévoir. La partition de *Perséphone* est dans la ligne du *Capriccio*, du *Concerto* pour violon, de la *Symphonie de psaumes*. Stravinsky a tenu à nous le déclarer lui-même dans un article d'Excelsior, où il expose ses dernières conceptions esthétiques. Il faut en convenir : jamais Stravinsky n'a composé d'après des théories préconçues, mais ses théories lui ont toujours servi à justifier après coup ce qu'il faisait et, surtout, à déprécier ce qu'il ne faisait pas, ce qu'il était hors d'état de faire. Tous les artistes ont leurs limites, certains en souffrent, Stravinsky, lui, essaye de nous persuader, selon la méthode du renard de la fable, qu'il les a choisies librement. Sa dernière profession de foi est particulièrement curieuse à cet égard, et je regrette de ne pouvoir la citer en entier, car le ton brutal et hargneux en est très révélateur. « J'entends tout autrement qu'on ne le pense le rôle de la musique, dit-il. Elle nous est donnée uniquement pour mettre de l'ordre dans les choses : passer d'un état anarchique et individualiste à un état réglé, parfaitement conscient et pourvu de garantie de vitalité et de durée ». Voilà le type de la théorie forgée *pro domo sua*. Etant incapable de créer ou, plus simplement, d'inventer, le compositeur se rabat maintenant sur la notion d'ordre ; je serais prêt à lui concéder l'importance de celle-ci en musique, mais il faudrait s'entendre au préalable sur son contenu. Car il y a ordre et ordre : il y a l'ordre qui transpose et sublimise [*sic*] la réalité la plus plate, la plus mesquine (et je pense à tel tableau des vieux maîtres hollandais), et il y a l'ordre extérieur et mécanique qu'impose une force armée – ou encore celui qui règne au Père-Lachaise. Un cimetière bien tenu n'est-il pas un modèle d'ordre ? Et c'est précisément à cette dernière notion de l'ordre que s'apparente celui que Stravinsky a établi d'une main de fer dans *Perséphone*. Oui, la musique en est admirablement réglée ; prudemment, avaricieusement, le compositeur y exploite ses anciennes richesses et nous reconnaissons au passage telle formule des *Noces*, d'*Œdipe*, et admirons d'ingénieuses combinaisons de timbres ; mais cette chose mystérieuse, la vie, en est totalement absente. L'Esprit a abandonné Stravinsky – pour un temps, peut-être – et en dépit de sa prodigieuse technique, l'artiste ne peut plus nous donner le change : splendidement maquillée, Perséphone n'est cependant qu'un cadavre. Si je me suis permis de parler net, c'est que Stravinsky s'est déclaré sûr de sa voie et a balayé d'avance toutes les objections ; je ne risque donc pas de le blesser [57].

Ce compte rendu est sans doute le plus hostile qui ait été écrit à propos de Stravinski. Ici encore, Schloezer convoque les procédés rhétoriques pour servir sa thèse : il parvient habilement à retourner contre l'art musical de Stravinski les principes esthétiques invoqués et revendiqués par le compositeur. Dans l'extrait précité, il rapporte une partie des déclarations du compositeur, souligne la « notion d'ordre », mais la sort de son contexte et la détourne de la signification stravinskienne par le recours à la métaphore. Résultat : le principe organisateur défendu par Stravinski – la notion d'ordre – apparaît comme le signe d'un échec, d'une crise, d'un déficit de créativité musicale. Comme le souligne Gianfranco Vinay : « la notion d'ordre se trouve ainsi transmuée en une négation de l'invention et donc de la vie » [58], l'œuvre ne relevant plus que d'un « ordre nécrologique », d'un « art-cadavre ».

Charles-Albert Cingria, ami proche du compositeur à l'époque et chroniqueur à la *NRF* [59], a répondu avec fermeté à la provocation de Schloezer, ressentie comme injuste et intolérable par lui-même autant que par le compositeur. Dans son article intitulé « Perséphone et la critique » [60], il s'en prend à l'incompétence des critiques : il vise Schloezer même s'il ne le cite pas. Nous le verrons au chapitre VIII, le discours de Cingria réside dans sa volonté de montrer que le néoclassicisme de Stravinski est un progrès par rapport à la période russe et non un affaiblissement :

> Il est hors de doute, par exemple – un musicien-né (mais il est rare) en conviendra tout de suite – que la période de la plus haute maîtrise est chez Stravinsky la période actuelle. Ceux qui disent le contraire s'affirment davantage sensibles à un pittoresque ou à telle curiosité folklorique ou encore à l'appropriation d'une musique à un texte qu'ils aiment qu'à l'art musical pur. Même là cependant, ils se trompent, incapables qu'ils sont de discerner ce qui même dans cette ancienne période appartient en propre à la musique, laquelle ne fut jamais discursive ni folklorique que par une adjonction contrainte. De même que le sucré qu'il y a dans le Champagne ne définit pas le Champagne – empêche, plutôt qu'il ne favorise, une définition du Champagne – ainsi le pittoresque ou un caractère slave n'ont jamais défini pour le connaisseur que ce qui était étranger à l'art même de cette période ancienne. Il a suffi, par la suite, que le maître s'en fût libéré et que sa réussite se fût affirmée dans les données savamment récupérées par lui d'un grand art sévère, pour que l'appréciateur léger – le mélomane d'opinion – s'en soit détourné, appelant cette maîtrise « refroidissement » et cet art « décadence » [61] !

Schloezer est le seul exégète à avoir écrit des textes de nature « journalistique », au sens où celle-ci rend compte des créations et livre une première opinion. Il ne s'agit pas cependant de simple critique de presse car ses articles sont sous-tendus par des concepts esthétiques précis établis comme paramètres d'appréciation. Chez Schloezer, la critique n'est pas « épidermique », mais fondée et argumentée. Ses articles trouveront leur cohérence dans le livre qu'il a consacré à Stravinski en 1929.

4. Le livre

Comme il l'avait fait en 1923 pour son *Scriabine* [62], Schloezer entame la rédaction de son livre sur la base des divers articles consacrés à Stravinski qu'il avait publiés dans la *NRF* et la *Revue musicale* [63]. Ce que l'auteur a développé par bribes se voit remis en perspective dans le livre de 1929, tout simplement intitulé *Stravinsky*. C'est la première monographie en français consacrée au compositeur.

L'ouvrage parut aux éditions Claude Aveline ; ce dernier était un fils d'émigrés russes – son vrai nom est Evgen Avtsine (1901-1992) – et évoluait dans l'entourage d'André Gide et de Paul Valéry, et donc dans la mouvance de « l'esprit *NRF* », pour reprendre l'expression de Pierre Herbey [64].

La monographie a la particularité de présenter un portrait de Stravinski non pas chronologique, encore moins biographique, mais comme un « phénomène culturel » en se basant sur divers examens techniques : il s'agit plus d'un essai esthétique que d'un ouvrage d'analyse musicale tel que le *Kniga o Stravinskom* de Boris Asaf'ev publié la même année. Son travail est divisé en quatre chapitres : « Le Russe et l'Européen », « La technique », « Le problème du style » et « Un art classique ».

Le Russe et l'Européen

La première question fondamentale de Schloezer concerne le problème de la définition de « l'artiste national ». En préambule à sa réflexion, l'auteur invoque la notion de « génie ». L'interprétation qu'il en donne se distingue de celles de Lourié et Souvtchinski. Selon lui, la pratique qui consiste à déceler les traits du génie n'est qu'un pur désir d'annexer un homme à un pays par orgueil patriotique. Sans la référence à la nation, la notion de génie n'existerait pas comme telle et certains auraient qualifié Stravinski de génie dans le seul but de créer un symbole contemporain de la grandeur de l'art russe, même déraciné. C'est évidemment une allusion aux eurasistes.

Sur le point de l'appartenance de Stravinski à une nation, il défend une position assez peu répandue qui entre en conflit avec celle des eurasistes : l'art russe est un art européen avec des caractéristiques additionnelles. Les Russes appartiendraient à la tradition gréco-latine ; il renvoie à l'intérêt naturel de Stravinski pour Bach et Haendel et rappelle sa filiation revendiquée à Glinka, compositeur qui a donné au génie musical russe ses lettres de noblesse européennes [65]. Schloezer évoque aussi la filiation initiale de Stravinski avec le groupe des Cinq [66] – ce que le compositeur réfute catégoriquement [67] – et n'envisage son retrait de la tradition académique russe qu'à partir du *Sacre*. Là, pétri de son succès français, Stravinski aurait voulu faire acte de révolutionnaire en introduisant des concepts étrangers à la musique russe [68]. Selon Schloezer, la polyphonie, la structure tonale, la complexité harmonique ou encore les rythmes syncopés introduits dans le *Sacre* sont issus de la tradition occidentale. Et de conclure : « L'européanisme de Stravinsky ne l'empêche nullement d'être profondément national ; car être occidental pour un Russe, c'est obéir à l'une des traditions fondamentales de sa race, de son pays ».

Cette conception est à l'opposé de celles exposées par Asaf'ev, Souvtchinski et Lourié. Les deux derniers défendaient la thèse inverse, à savoir que Stravinski s'est départi de la présence d'éléments de la culture occidentale dans l'héritage russe pour revenir à l'essence même de cette culture. Et c'est à partir de cette substance qu'il a redéployé l'art musical sur le plan universel. Cette conviction était en grande partie liée à leur implication dans le mouvement eurasiste que rejetait Schloezer.

La technique

Deux conceptions essentielles fondent le chapitre « La technique » relatif aux procédés d'écriture du compositeur : la discontinuité et l'absence de théorisation et de système compositionnel *a priori*.

Schloezer conclut à la « discontinuité » en observant que chaque œuvre est une fin en soi, que l'on ne peut trouver de progression régulière vers un but dans la production de Stravinski et que l'idée de progrès est d'ailleurs absente des préoccupations du compositeur [69]. Il ne faudrait pas chercher la continuité dans l'évolution de Stravinski, mais simplement observer un parcours en zigzag allant d'un paramètre à l'autre [70]. Le terme de « discontinuité » lui-même, doté d'une connotation négative évidente, devait profondément déplaire à Stravinski. Elle ne correspond en rien à la recherche souvtchinskienne de l'unité fondamentale qui postule un « monisme », un noyau inaltérable commun à toutes les œuvres du musicien. Sur le point précis de la technique, Souvtchinski et Lourié recherchent l'unité fondamentale de Stravinski alors que Schloezer décompose et dissèque les œuvres sans se préoccuper de retrouver un tissu d'éléments permanents, au-delà de l'invention toujours renouvelée de codes compositionnels.

Le second concept est le corollaire du précédent : chaque œuvre étant une chose concrète à réaliser, il y a un renouvellement perpétuel des moyens et des buts. Schloezer accorde une importance certaine à l'instinct chez Stravinski [71] et insiste sur le fait que l'artiste théorise *a posteriori*. Dans le sens où Schloezer l'entend, l'instinct serait une forme de « laisser-aller » de l'écriture, avec, là encore, une touche dénigrante subtilement dissimulée.

Schloezer procède encore à quelques observations dans le domaine de l'harmonie, de la mélodie, de l'orchestration, du rythme, du style vocal et des formes. Ses propos aboutissent à quelques conclusions innovantes par rapport aux articles antérieurs. Il affirme notamment que Stravinski a réintroduit la mélodie après le *Sacre*, parallèlement à son retour au contrepoint et à la mélodie accompagnée [72]. Considérant le talent rythmique de Stravinski, le musicologue tente de montrer que cette qualité s'est développée en fonction de l'évolution harmonique. La structure rythmique repose sur le développement mélodique et polyphonique ; il utilise en l'occurrence la formule de « rythmes mélodiques ». Cela répond à la nécessité objective qu'a toujours recherchée Stravinski : il n'y a pas de hasard, chaque chose est logique et nécessaire [73].

Dans le domaine de la structure, l'exégète démontre que les développements chez Stravinski sont d'ordre plus matériel que formel, par exemple la construction est générée par des combinaisons contrapuntiques – ou juxtapositions – de brefs motifs successifs, ou par le déploiement de phrases mélodiques qui s'enchaînent et en engendrent d'autres [74].

Enfin, le musicologue met en garde contre une différenciation trop simple sur le plan formel entre les œuvres dramatiques, *a priori* construites sur la base de l'action scénique, et les œuvres de musique pure, répondant à un schéma plus codifié. Il donne l'exemple de *Petrouchka* dont les quatre tableaux répondent selon lui aux quatre parties habituelles de la sonate classique [75].

Le problème du style

Avec le problème du style, Schloezer aborde la partie la plus originale de son ouvrage, celle qui irrita aussi le plus le compositeur : nous y reviendrons en détail dans la section consacrée aux marginalia.

En 1929, le critique distingue deux grandes périodes dans la production du compositeur. La première va de l'*Oiseau* à *Noces* et la seconde, de *Pulcinella* aux dernières œuvres (*Œdipus Rex*). Jusqu'à *Noces*, Stravinski recourt au folklore, aux chants et danses populaires, et c'est dans cette perspective que Schloezer étudie son style. Il fait le point sur les emprunts au patrimoine russe et les inventions – la créativité – du compositeur. Schloezer évoque aussi un trait particulier de l'esprit russe qui relève du culte rendu au peuple, à l'âme et au corps collectif, qui aurait naturellement disposé Stravinski à l'utilisation de mélodies populaires.

L'interprétation que l'auteur donne de la seconde période, qui retient davantage son attention, est stigmatisée, par l'expression d'un « rapprochement avec Bach » [76]. Cette conjonction Bach-Stravinski, véritable pilier de toute la critique stravinskienne de la fin des années vingt et que véhiculeront nombre d'écrits postérieurs, fait aujourd'hui figure de raccourci simpliste. Cependant, replacé et reconsidéré dans son contexte originel, ce parallèle avait deux raisons d'être. *Primo*, Schloezer renvoie à la nécessité de mettre en évidence le degré de la pensée musicale dialectique : « une idée engendre une autre idée sans intervention d'aucun facteur psychologique » [77] ; il y a une « autogénération » de la pensée musicale [78]. *Secundo*, il évoque la concentration de Stravinski sur des « œuvres-types », des formes où tout est fixé d'avance et que le compositeur s'attache à dépersonnaliser pour en redonner une image concrète, nouvelle et régénérée [79].

Devant la nécessité de faire évoluer les concepts théoriques afin de les rendre adéquats aux situations, c'est sur une redéfinition de la notion de style que Schloezer conclut son chapitre :

> Le *style* d'une œuvre est précisément ce qui est en elle impersonnel, ou plutôt, super-individuel ; c'est quelque chose de commun à plusieurs, ce par quoi une chose appartient à une époque, à un pays et peut même atteindre à une signification universelle. Or, depuis le début du XIXe siècle, le style est mort ; nous n'avons plus affaire qu'à des formes de langage individuelles, qui acquièrent plus ou moins de rayonnement et suscitent de nombreux imitateurs, chaque groupe se livrant de violents combats autour de ce qui n'est en somme qu'une manière personnelle de quelque musicien de génie [80].

C'est dans cette « mort » du style que Schloezer situe la raison du recours de Stravinski aux formes du passé : « C'est parce qu'il a pris conscience de cet état de choses, et qu'il a ressenti profondément le besoin d'un style, d'une armature super-individuelle que Stravinsky s'est tourné vers les maîtres du XVIIIe siècle » [81]. Cette manière intrépide de redéfinir une notion est difficilement acceptable sur le plan de l'argumentation car le principe de superindividualité est ici inventé pour les besoins de la cause.

Un art classique

A aucun endroit du livre Schloezer n'utilise le terme « néo-classique », il lui préfère le qualificatif « classique ». Il le situe dans l'opposition au romantisme, non comme période de l'histoire de l'art mais dans une différence fondamentale de rapport au réel. Ainsi, le « classique » se caractérise par un « retranchement hors du réel, un ordre artificiel, une action esthétique, le respect des conventions », alors que le romantisme veut agir sur le réel, sur la vie et se situe dans une quête de l'unique, du singulier [82]. Selon Schloezer, le *Sacre* est encore une œuvre romantique. Ce n'est qu'après 1913 que Stravinski a commencé « à dépouiller son langage des éléments romantiques qu'il recelait encore, éléments étrangers à sa nature, à sa pensée, à la tournure même de son génie, mais qui appartenaient à son époque, dont il ne pouvait se débarrasser, même s'il l'avait voulu, et qu'il éleva pour ainsi dire à la plus haute puissance [dans le *Sacre*] au moment même où il allait y renoncer » [83].

Dire du *Sacre* que c'est une œuvre romantique est audacieux et sans doute singulier. En effet, les conceptions de Schloezer sont en bien des points diamétralement opposées aux exégètes étudiés jusqu'ici. Le livre marque une étape de réflexion esthétique de Schloezer, mais l'exégète déclarera lui-même à maintes reprises par la suite « n'être plus d'accord avec les idées et les jugements exposés dans cet ouvrage » [84].

5. La lecture de Stravinski d'après les marginalia

Schloezer a envoyé personnellement au compositeur un exemplaire de son livre accompagné d'une dédicace datée du 25 mai 1929 :

> Pour Igor Stravinsky en témoignage d'admiration et de profonde reconnaissance pour tout ce que m'a révélé son art, ce livre où j'ai tenté, bien imparfaitement sans doute, de percer le secret de son œuvre immense [85].

Stravinski avait souvent eu l'occasion de lire les critiques de concerts signées par Boris de Schloezer, dont une trentaine sont d'ailleurs conservées dans ses archives ; Stravinski a apporté un soin tel à leur classement qu'elles prennent l'allure de pièces à conviction [86]. La méfiance extrême de Stravinski à l'égard du musicologue, telle qu'on l'a observée au début du présent chapitre, se manifeste dans ces annotations marginales figurant dans son exemplaire personnel, lieu incontestable du procès Schloezer.

Une première lecture de ces notes marginales révèle l'énervement du compositeur qui atteste de son déni de l'ouvrage. L'hypothèse de départ postulerait que le compositeur ne pouvait pas supporter l'aplomb dont le musicologue faisait preuve, exactement comme l'a montré « le cas Asaf'ev ». Schloezer s'était aussi illustré dans la défense d'autres compositeurs, surtout Scriabine, dont l'image de « romantique total » était à l'opposé de l'anti-romantique absolu que Stravinski s'attachait à représenter. Le compositeur refuse de voir son œuvre interprétée par un critique qui n'est pas à la dévotion exclusive de son art. L'analyse rejoint l'appréciation du livre d'Asaf'ev ; comme le déclare Craft : « *to be completely understood by anyone else is threatening* » [87] : Stravinski n'appréciait pas que l'on décèle les secrets de son œuvre… sauf à en donner lui-même la clef.

Transcription des annotations marginales autographes du compositeur dans son exemplaire personnel du livre de Boris de SCHLOEZER, *Stravinsky*, Paris, Claude Aveline, 1929 (CH-Bps, Collection Stravinski, IS B 1408)

Boris de Schloezer, *Stravinsky*, Paris, Aveline, 1929	Commentaires de Stravinski
(p. 77) Le créateur de rythme a besoin d'une limite stable, dans le cadre de laquelle et sur laquelle puisse s'exercer son effort. Et c'est précisément ce que lui offre la barre de mesure : un obstacle, mais aussi un point d'appui [88]. Jamais, sauf dans un court passage du *Chant dissident* et dans un autre du *Rag-time*, jamais Stravinsky ne détruit la mesure : il lutte contre elle, il la désarticule […]	Quelle sotise [sic] *de considérer la barre de mes[ure] com[me] un obstacle* *?* *?* *?*
[p. 78] Dans les « Augures printanières », on voit Stravinsky inscrire dans le cadre d'une mesure à deux temps quatre mètres différents, dont le relief se précise grâce justement à la fixité et à l'uniformité du cadre qui les renforce. Le rythme ici est soutenu harmoniquement, mais il pourrait être aussi bien donné par un instrument de percussion, car les timbres et la hauteur relative des sons n'a ici aucune importance […]	*Complètement faux* *?*
[p. 85] Il est à remarquer que dans ce groupe d'œuvres [*Renard*, *Chansons plaisantes*], la voix est traitée par le compositeur de façon toute instrumentale.	*Dieu, que c'est faux !*
[p. 86] Le *Chant dissident* cependant (des *Quatre chansons russes*) marque une certaine tendance vers un style vocal et franchement mélodique ; bien que les mots s'y suivent sans grand souci du sens logique, le texte présente cette fois une signification déterminée, saisissable, et la phrase mélodique, confiée à la voix une valeur propre.	*Il est tout à fait gaga ce passage « de » Schlötzer*
[p. 87] Quelques mots encore sur les textes de Stravinsky. Les uns, comme je l'ai dit, sont des créations du génie populaire, d'autres, tel celui de *Noces*, appartiennent au compositeur, et quand on examine la langue dans laquelle sont écrits ceux-ci, et tout particulièrement *Noces*, on voit que l'auteur prend les plus grandes libertés avec le style populaire mêlant les dialectes et les époques sans nul souci de « vérité historique » ou d'exactitude philologique. Au point de vue philologique, en effet, le langage qu'emploient les personnages de *Noces* est quelque chose d'hybride, de véritablement monstrueux : on ne peut lui fixer nulle époque historique. Jamais personne en Russie n'a parlé cette langue, qui est une composition artificielle de style archaïque.	*? et au génie populaire aussi* *Si voyez Kiriéievski* [illisible]

p. 100
Le *Sacre du printemps* est d'une inspiration toute différente. Quelques-uns de ces thèmes sont empruntés au folklore du Nord de la Russie où les anciennes traditions musicales se sont les mieux conservées. […]

Lesquelles ?

Parmi les thèmes empruntés au folklore, je citerai les deux mélodies des « cercles mystérieux des adolescentes », le second motif de « l'action rituelle des ancêtres ». […]

Pas vrai !

Quant à la belle mélodie de l'introduction, d'un caractère contemplatif qui détonnait alors dans l'art de Stravinsky (mais depuis nous vîmes bien autre chose !) par sa ligne sinueuse et sa souplesse rythmique, elle se rapproche du style russe orientalisé de Rimski-Korsakov que depuis *L'Oiseau de feu* Stravinsky avait abandonné

!!??

[p. 102]
Le refrain du second tableau que les amis du fiancé scandent sur des paroles liturgiques, est inspiré d'une chanson de soldats d'allure burlesque. La mélodie du fiancé en ré mineur, dans ce même second tableau, rappelle une phrase de l'office des morts. Il a suffi de quelques changements pour modifier son caractère funèbre, tout en lui conservant une allure religieuse.

?
???
!!!

[p. 103]
La musique orientale nous délivre de la sensation de temps ; elle nous situe en quelque sorte hors de la durée et verse à l'auditeur une béatitude, une ivresse très particulière. Quand même il arrive à la musique orientale de préciser le rythme au moyens de tambours, l'invariabilité, la monotonie de ces accents répétés à l'infini, produisent le même résultat et nous font perdre la notion du temps, car la répétition du même dessin rythmique si accentué qu'il soit, équivaut à l'absence de tout accent.

? Hein ?
Quel bavardage !

[p. 103]
Mais la musique de Stravinsky n'offre plus ici [*Histoire du soldat*] rien de spécifiquement russe, à part quelques rythmes de danse, quelques inflexions mélodiques.

Et le violon ?

[p. 108]
En 1919, lors d'un séjour en Italie, il découvre une suite de danses de Pergolèse : il l'instrumente, la modifie quelque peu, y introduit des harmonies piquantes, et c'est l'exquis *Pulcinella*.

???

[p. 109] Jusqu'à *Pulcinella* en effet, Stravinsky fut peu suivi, peu même imité. On retrouvait de temps en temps dans les œuvres de quelques « jeunes » surtout en France, des réminiscences du *Sacre*, mais l'action qu'exerçait l'auteur était plutôt négative, en ce sens qu'elle sapait d'autres influences et aidait les jeunes à s'en débarrasser, ne leur offrant rien d'autre en retour.	*Et Petrouchka ?* *Ce n'est pas l'action négative du Sacre, c'est le vide des jeunes.*
[p. 110-111] Aussi, *Mavra* n'est nullement un pastiche ; mais ce n'est pas un opéra-bouffe italien, c'est l'image concrète de ce genre musical, son type pur, dont les œuvres originales de l'époque pourraient être considérées comme des variantes.	*Pas si simple que ça ! C'est la demi vérité !*
[p. 115] Mais alors qu'il abandonne Bach, c'est pour se tourner vers Haendel ou vers Lully, c'est-à-dire encore toujours vers le passé »	*Mais oui ! Car c'est à peu prêt* [sic] *impossible de se tourner vers le futur qui est un inconnu.*
[p.131] Un opéra de Mozart n'est pas un spectacle, plus un texte, plus une musique, ce n'est que de la musique ; il ne s'agit nullement d'art synthétique, mais la musique ici a tout absorbé, tout digéré. On peut donc définir l'art classique comme anti-réaliste, idéaliste en ce sens qu'il impose à la réalité un ensemble de règles, de conventions qui tuent la vie du réel – une émotion ressentie, la signification poétique d'un texte, le développement d'une action – pour lui conférer une existence, une valeur nouvelle dans un monde artificiel.	[en rouge :] *!? Как раз наоборот* [C'est juste le contraire] *!?*

Au fil des pages de l'exemplaire du compositeur, on relève ainsi dix-sept extraits où il manifeste sa contrariété par des points d'interrogation et des soulignements nerveux. Il n'exprime pas son mécontentement dans le premier chapitre, mais seulement à partir du deuxième chapitre, consacré aux procédés techniques. Ses contestations portent sur quatre matières régulièrement traitées par Schloezer : les analyses du rythme, le traitement dans la musique vocale, l'origine des textes et les emprunts au folklore.

Tout d'abord, Stravinski réagit – « Quel sotise [*sic*] », écrit-il – face à son interprétation de l'usage de la mesure :

> Le créateur de rythmes a besoin d'une limite stable, dans le cadre de laquelle et sur laquelle puisse s'exercer son effort. Et c'est précisément ce que lui offre la barre de mesure : un obstacle, mais aussi un point d'appui. Jamais sauf dans un court passage du *Chant dissident* et dans un autre du *Rag-Time*, jamais Stravinsky ne détruit la mesure : il lutte contre elle, il la désarticule […] [89].

Le compositeur trouve aussi « complètement faux » le passage suivant :

> Dans les « Augures printanières », on voit Stravinski inscrire dans le cadre d'une mesure à deux temps quatre mètres différents, dont le relief se précise grâce

justement à la fixité et à l'uniformité du cadre qui les renferme. Le rythme ici est soutenu harmoniquement, mais il pourrait être aussi bien donné par un instrument de percussion car les timbres et la hauteur relative des sons n'ont ici aucune importance […] [90].

Ce n'est probablement pas l'interprétation de la fixité du cadre métrique que Stravinski conteste, mais le fait que Schloezer avance que « les timbres et la hauteur des sons n'ont aucune importance », comme s'ils relevaient du hasard et non pas d'un choix du compositeur.

Les observations du musicologue concernant le traitement de la voix déplaisent aussi à l'artiste. Là où Schloezer dit que la voix est traitée de manière tout instrumentale dans une œuvre telle que *Renard*, Stravinski rétorque « Dieu que c'est faut [*sic*] » [91]. Il s'exclame encore : « Il est tout à fait gaga ce passage de Schloezer », en marge d'une explication dans laquelle l'auteur tente de montrer que le retour à un style vocal se fait, à partir des *Quatre chants russes*, en parallèle au retour à un texte portant une signification déterminée [92]. Cette interprétation, à laquelle Stravinski n'adhère pas, implique que les textes non signifiants induiraient un traitement instrumental des parties vocales.

Viennent ensuite, dans le même chapitre, des considérations sur les textes utilisés par Stravinski :

> Les uns sont des créations du génie populaire, d'autres, tel celui de *Noces*, appartiennent au compositeur, et quand on examine la langue dans laquelle sont écrits ceux-ci, et tout particulièrement *Noces*, on voit que l'auteur prend les plus grandes libertés avec le style populaire, mêlant les dialectes et les époques sans nul souci de « vérités historiques » ou d'exactitude philologique. Au point de vue philologique, en effet, le langage qu'emploient les personnages de *Noces* est quelque chose d'hybride, de véritablement monstrueux : on ne peut lui fixer nulle époque historique [93].

Le compositeur ponctue cette phrase d'un point d'interrogation, d'un trait dans la marge et de la remarque : « [*Noces*] appartient au génie populaire aussi ! ». Ce qui l'agace semble tenir au fait que le musicologue insinue – avant de développer son propos – que Stravinski aurait emprunté les textes de *Noces* à l'art populaire, mais qu'il les a profondément altérés (sans doute pour des raisons musicales) – voire tout à fait réinventés ? – en les dépouillant de toute « enveloppe » historique. Il faut noter aussi qu'à l'affirmation de Schloezer : « Jamais personne en Russie n'a parlé cette langue, qui est une composition artificielle de style archaïque », Stravinski répond : « Si, voyez [Kireievski] » [94]. En citant le nom de cet ethnographe russe, Stravinski cite la source du texte de *Noces* [95].

L'auteur se penche ensuite sur la question délicate de la présence de thèmes empruntés au folklore dans la musique de Stravinski. Schloezer affirme que « quelques-uns des thèmes du *Sacre* sont empruntés au folklore du nord de la Russie où les anciennes traditions musicales se sont le mieux conservées » [96]. Stravinski ne le nie pas ouvertement, mais demande « Lesquelles ? ». En revanche, lorsque le musicologue cite les deux mélodies des « Cercles mystérieux des adolescents » et le second motif de « L'action rituelle des ancêtres » comme étant des thèmes tirés du folklore [97], le compositeur s'insurge : « pas vrai ! ». Selon Schloezer, le refrain du second tableau, que les amis du fiancé scandent sur des paroles liturgiques, est

inspiré d'une chanson de soldat d'allure burlesque et la mélodie du fiancé rappelle une phrase de l'office des morts de la liturgie catholique ; Stravinski souligne et ajoute en marge trois points d'interrogation et de trois points d'exclamation [98]. Les études récentes et les analyses du *Sacre* en particulier donnent aujourd'hui raison à Schloezer ; la manière dont Stravinski réfute ces emprunts est primordiale : son attitude doit être prise en compte pour la compréhension du compositeur face à la critique. Nous reviendrons sur ce point dans le cadre de l'examen de la monographie d'André Schaeffner [99].

D'autres questions ponctuelles attirent encore l'attention de Stravinski. Schloezer parle du style à partir de l'*Histoire du soldat* qui « n'offre plus rien de spécifiquement russe à part quelques rythmes de danses, quelques inflexions mélodiques » [100]. Stravinski l'interpelle : « Et le violon » ? Faut-il comprendre par là que la partie du violon aurait quelque chose de russe ? Ce serait dès lors une perspective inattendue pour l'exégèse de cette œuvre qui n'a jamais été examinée comme telle.

Concernant l'influence de Stravinski sur la jeune génération, Schloezer dit que Stravinski fut peu imité jusqu'à *Pulcinella* (soit jusqu'au néoclassicisme) parce que « l'action qu'exerçait l'auteur était plutôt négative en ce sens qu'elle sapait d'autres influences et aidait les jeunes à s'en débarrasser, ne leur offrant rien d'autre en retour » [101]. Stravinski répond : « Et *Petrouchka* ? », puis : « Ce n'est pas l'action négative du *Sacre*, c'est le vide des jeunes ».

Poursuivant son investigation dans les œuvres néoclassiques, Schloezer se penche sur *Mavra* et sur la notion de pastiche : « *Mavra* n'est nullement un pastiche ; mais ce n'est pas *un* opéra-bouffe italien, c'est l'image concrète de ce genre musical, son type pur, dont les œuvres originales de l'époque pourraient être considérées comme des variantes ». A en juger par la réponse de Stravinski, l'explication de Schloezer ne serait pas dénuée de sens : « Pas si simple que ça ! C'est la demi-vérité » [102]. Schloezer constatant que Stravinski revient sans cesse au passé, que ce soit vers Bach, Haendel ou Lully, Stravinski lui répond : « Mais oui ! Car c'est à peu prêt [*sic*] impossible de se tourner vers le futur qui est un inconnu » [103].

Le chapitre intitulé « Un art classique » ne soulève pas explicitement la contrariété du compositeur ; il se borne à relever un passage où le musicologue parle de l'art classique (celui de Mozart) comme anti-réaliste et idéaliste. Stravinski note en russe dans la marge : « *Как раз наоборот* », ce qui signifie : « exactement le contraire ». En effet, Stravinski défendait le classicisme comme un art qui ordonne le réel [104]. Notons-le, c'est la seule annotation en russe de tout le livre, la seule écrite à l'encre rouge, sur une page qui porte d'autres annotations en français au crayon, ce qui pourrait éventuellement attester que Stravinski a lu l'ouvrage à plusieurs reprises.

A l'évidence, le livre de Schloezer a retenu toute son attention ; c'est le premier ouvrage publié que le compositeur ait lu sur lui [105]. Comme pour Asaf'ev, le rapport de Stravinski à la monographie de Schloezer montre qu'il ne pouvait pas tolérer que l'on publie un essai sur son œuvre en dehors de son contrôle. La querelle entre les deux hommes s'est d'ailleurs surtout envenimée après la sortie du livre, alors que l'orientation néoclassique se confirmait d'année en année. Après 1930, Schloezer est resté, dans le monde musical français, le premier représentant de l'opposition à Stravinski.

Si Schloezer était tellement méprisé par l'entourage de Stravinski, c'est sans doute que chacun savait que son jugement possédait un poids et qu'il n'était pas sans conséquences. Les critiques adressées au néoclassicisme de Stravinski par les néo-sérialistes à la fin des années 1940 trouvent leur origine dans les écrits de Schloezer et on peut y voir la source des jugements de René Leibowitz et de Pierre Boulez condamnant la période néo-classique de Stravinski.

6. Réception du livre

En tant que premier ouvrage publié sur Stravinski en Occident, l'essai a été récupéré comme référence majeure et a très vite connu une large diffusion en Europe. Dès 1928, le livre a été traduit en anglais par Ezra Pound et George Antheil et publié en plusieurs livraisons dans la revue *The Dial* [106]. Dans le domaine français, l'ouvrage est resté incontournable pour beaucoup d'auteurs, jusqu'à Boucourechliev qui en fait une source majeure de sa réflexion.

Du point de vue de la réception critique à la sortie du livre, le premier compte rendu recensé de l'ouvrage est signé dans la *NRF* par le philosophe et écrivain Gabriel Marcel [107]. Ce dernier écrit en tête de son texte : « Voici un des livres les plus courageux, les plus significatifs et, de mon point de vue du moins, les plus irritants que j'aie lus depuis longtemps » [108]. Il fait part de sa réticence continuelle à voir en Stravinski le grand génie que l'on encense. Il désapprouve le culte de Stravinski et fait allusion à la cour qui le suit. Il reconnaît que Schloezer est un des rares à se dévouer à Stravinski en restant libre, en échappant à toute intention dictatoriale de la part du compositeur [109].

Marcel se révèle ouvertement anti-stravinskien dans ses propos, notamment lorsqu'il dit que Stravinski s'embarque dans des projets de « récupération » pour « masquer le plus ingénieusement du monde l'épuisement de la sève musicale elle-même » et « l'indigence mélodique » [110]. Au-delà de sa désapprobation, il exprime son objection à propos de l'entêtement de l'exégète – en général, et de Schloezer en particulier – à ne pas exprimer clairement les problèmes majeurs que pose l'art deStravinski et à se dissimuler derrière la précaution ou l'illusion :

> Une étrange symbiose – et qui n'est pas sans dangers – s'établit ainsi entre la vie de l'œuvre et celle de la pensée critique qui au fur et à mesure la commente et prétend la justifier. Sans doute la bonne foi de M. de Schloezer n'est pas en cause ; je n'en veux d'autre preuve que les réserves qu'il formula ici même il y a quelques mois sur *Le Baiser de la Fée*. Mais ces réserves, pour peu qu'il les approfondît, auraient pu, me semble-t-il, l'amener à se poser au sujet de la production récente de Stravinsky envisagée dans son ensemble, une grave question qui me hante quant à moi depuis plusieurs années et qu'une sorte de veto global émanant des profondeurs de son être et de son loyalisme l'oblige au contraire à écarter. Qu'il s'en rende compte ou non, il y a un élément de pari dans son attitude ; et je ne nie pas que ceci soit légitime, bien que la fonction propre du critique soit peut-être de se maintenir en état de défense contre les tentations de la fidélité. Mais ce qui me paraît au contraire imprudent, c'est de vouloir construire une théorie esthétique pour pouvoir se donner au moins l'illusion que l'on justifie en droit et que l'on convertit en mérites positifs certaines particularités qui pour un regard non prévenu s'expliquent tout simplement par une carence de plus en plus marquée de l'inspiration proprement dite [111].

Au-delà des griefs personnels envers Schloezer, Marcel dénonce le fait qu'aucun spécialiste en France n'ose se prononcer fermement et ouvertement « contre » Stravinski en ces années vingt. Incompétent en matière de critique musicale comme il le dit lui-même, il se fait le relais de ceux qui désapprouvent l'évolution « stérile » de Stravinski. Cette opposition réclamée par le philosophe ne verra le jour en France que dans les années quarante et cinquante, avec la nouvelle génération cristallisée dans un premier temps autour de Leibowitz, dont le déterminisme historique élèvera Schoenberg au rang de « suite logique » de l'histoire de la musique. Au contraire, la période néoclassique de Stravinski était une « déviation » dont les néo-sérialistes condamneront « l'impuissance créatrice ».

7. Réflexions sur l'usage du terme « néoclassicisme »

Schloezer fut le premier à utiliser l'adjectif « néoclassique » pour désigner le style musical de Stravinski en 1923 [112]. Le terme apparaît, coïncidence fortuite, l'année où le compositeur produit l'*Octuor* qui est considéré comme l'œuvre néoclassique par excellence. Le fait que Schloezer en soit la source a sans doute contribué au fait que Stravinski rejette ce terme au début.

L'exégète sait qu'il innove : il précise qu'il utilise le terme pour la première fois en rapport avec Stravinski, admettant toutefois que le terme existait jusque-là dans un autre sens. Scott Messing précise que l'explication de Schloezer renvoie au fait que, tandis que le néoclassicisme définit un attachement au passé par l'usage d'un style, de formes, de mélodies, de gestes rythmiques du XVIIIe siècle, il a surtout été, à l'origine, un terme péjoratif associé à la musique instrumentale allemande, en particulier celle de Brahms ou Mahler vers 1900. Etant donné que cette définition originelle a été largement corrompue, Schloezer s'est offert la liberté de redonner sens à ce mot en l'associant à Stravinski.

Les chercheurs ne sont pas tous d'accord sur le moment où commence le néoclassicisme prétendu de Stravinski. S'il est indispensable de trouver une œuvre pivot, la plupart hésitent entre *Pulcinella* et l'*Octuor*. Si l'expression « néoclassicisme » apparaît en 1923 sous la plume de Schloezer, elle n'a pas été récupérée d'emblée et a été peu utilisée par Schloezer lui-même par la suite. Dans son livre, il n'y recourt à aucun moment, préférant l'adjectif « classique ».

L'association du terme « néoclassique » à Stravinski peut relever du hasard ou de la nécessité d'associer à ce concept un compositeur d'une grande stature permettant, dès lors, d'instituer un courant. Après Schloezer, c'est surtout Lourié qui a le plus largement contribué à conjuguer le terme avec Stravinski dans les années vingt et sans doute avec l'assentiment du compositeur. Dans les différents articles où le terme « néoclassicisme » est utilisé, le champ lexical reste très typé : « abstrait », « absolu », « architectural », « pur », « concis », « direct », ou encore « objectivité ». Tout cela s'oppose aux tendances qui caractériseraient plutôt l'avant-guerre : « illustratif », « métaphysique », « sentimental », « symboliste », « prolixe », « vague », « subjectivité ». Stravinski lui-même maîtrise d'ailleurs très bien cette rhétorique dans ses déclarations et écrits de plus en plus nombreux à partir des années vingt.

Né en Russie, citoyen des grandes villes russes entre 1903 et 1918 et formé dans les écoles de France et de Belgique, Schloezer n'a pas vécu l'exil comme ses

compatriotes. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles son exégèse diffère fondamentalement de celles de Lourié et Souvtchinski. Sur le rapport à l'identité nationale notamment, il défend la position selon laquelle l'art russe est un art européen alors que les eurasistes revendiquent aussi la spécificité orientale.

L'apport fondamental de Schloezer se situe au niveau de l'esthétique et de la philosophie de la musique. Au modèle dualiste « forme et contenu », Schloezer oppose le « sens immanent » de la forme. Aux méthodes dissociatives des théoriciens de conservatoire, qui appréhendent le langage musical comme « une somme d'éléments constitutifs », il substitue la notion de *structure organique* saisie globalement [113].

En s'appuyant davantage sur la théorie et la psychologie de la forme – *Gestalttheorie* – formulées au début du XXe siècle (école de Berlin) que sur la théorie de la littérature des formalistes russes, et guidé par Husserl, Kierkegaard, Lev Chestov, Schloezer a cherché une phénoménologie de l'art musical. Stravinski fut le premier compositeur mis à l'épreuve de ses premières réflexions, dans les années vingt, sur les problèmes du langage musical, de la signification, de l'émotion et de l'expression musicale, de la forme musicale dans son approche forme-contenu, de la structure. Si la pensée de Schloezer n'est pas partagée par Stravinski, qui défend la primauté de la forme, sa valeur n'est nullement altérée. La timidité, l'inquiétude et les tâtonnements perceptibles dans le livre de 1929 confèrent à la pensée de Schloezer une jeunesse qui ne saurait lui être déniée mais qui contient l'avenir de l'exégèse stravinskienne d'après 1945.

Notes

[1] Tout récemment, Gun-Britt Kohler, spécialiste en slavistique, a livré l'essentiel du Fonds Schloezer de la Bibliothèque Louis Notari de Monaco : G.-Br. Kohler, *Boris de Schloezer (1881-1969). Wege aus der russischen Emigration*, Cologne – Weimar – Vienne, Böhlau Verlag, 2003.

[2] Dans les sources en russe, son nom est Boris Schloezer.

[3] F. A. Lechetitski (1830-1915) enseignait au conservatoire de Saint-Pétersbourg et avait également eu pour élève la mère d'Alexandre Scriabine.

[4] N. F. Findeyzen (1868-1928), musicologue et journaliste. Il a édité les revues *Русская музыкалная газета* [*Journal musical russe*] (1894-1917) et *Музыкалная старина* [*Musique ancienne*] ainsi que d'autres documents sur la vie musicale en Russie. Il a beaucoup écrit sur l'histoire de la musique en Russie et on lui doit également deux éditions russes du *Musik-Lexicon* de Riemann. Voir G. Abraham, « Findeyzen », *NG*², vol. 6, p. 563-564.

[5] Voir C. Weiss, *Das Russland zwischen den Zeilen. Dis russische emigrantenpresse im Frankreich der 1920er Jahre und ihre Bedeutung für die Genese der « Zarubežnaja Rossija »*, Hamburg – München, 2000.

[6] G.-Br. Kohler, *Boris de Schloezer (1881-1969), op. cit.*, p. 28.

[7] F. Lelotte (éd.), *Les convertis du XX*e *siècle*, 5 vol., Paris, 1957-1961.

[8] B. de Schloezer et M. Scriabine, *Problèmes de la musique contemporaine*, Paris, Editions de Minuit, 1959.

[9] Y. Bonnefoy *et al.*, *Boris de Schloezer*, Cahiers Pour un temps, Centre Georges Pompidou, Pandora Editions, 1981, p. 12.

[10] B. de Schloezer, *Mon nom est personne*, Paris, Seghers, 1969.

[11] Toutes les données biobibliographiques présentées ici constituent une synthèse des documents suivants : G.-Br. Kohler, *Boris de Schloezer (1881-1969) op. cit.* ; A. Souris, « Schloezer, Boris Fédorovitch de », *in* F. Michel (éd.), *Encyclopédie de la musique*, vol. 3, Paris, 1961, p. 656 ; G. Picon, « Mort du musicologue Boris de Schloezer », *Le Monde*, 11 octobre 1969, p. 15 ; P. Souvtchinski, « Schloezer, Boris Fédorovitch de », *in MGG*, Band XI, col. 1827-1828, 1963 ; A. Boucourechliev, « Boris de Schloezer », *NRF*, 17, 1969, p. 919-921 ; Y. Bonnefoy *et al.*, *op. cit.*

[12] G. Picon, « Avant-propos », *in* B. de Schloezer, *Nicolas Gogol*, Paris, J.B. Janin, 1972, p. 18.

[13] Revue mensuelle fondée en 1909 à Paris, périodique de littérature et de critique qui comprenait une partie réservée à la musique.

[14] Henry Prunières, musicologue français, né à Paris (1886-1924), fondateur de la *Revue musicale.* Boris de Schloezer en était le secrétaire.

[15] B. de Schloezer, « Les Ballets Russes », *NRF*, 106, juillet 1922, p. 120-155.

[16] Lettre de Poulenc à Stravinski, 31 juillet 1922 ; R. Craft (éd.), *Stravinsky : Selected Correspondence*, London, Faber and Faber, 3 vol., 1982-1985, vol. 3, p. 201 [ci-après, R. Craft, *SSC*].

[17] Lettre de Stravinski à Ansermet, 11 août 1922, *in* C. Tappolet, *Correspondance Ansermet – Strawinsky*, vol. II, p. 14.

[18] B. de Schloezer, « *Mavra* d'Igor Strawinsky », *NRF*, Paris, 1er juillet, 1922.

[19] Ansermet veut probablement parler de L. Laloy, « Fin de saison », *Revue de Paris*, 1er juillet 1922.

[20] Lettre d'Ansermet à Stravinski, 10 septembre 1922, *in* C. Tappolet, *Correspondance Ansermet – Strawinsky*, vol. II, p. 28.

[21] Note de Craft : « *B. de Schloezer (1881-1969), brother of Scriabin's second wife, was the author of* Igor Stravinsky *(Paris 1929). Schloezer estheticizing irritated Stravinsky, who once wrote to N Nabokov : « What rubbish the Russian intelligentsia Schloezer represents. 5 Decembre 1949*) ».

[22] B. de Schloezer, « La musique », 24 janvier 1936.

[23] Catherine Stravinski à Stravinski, 3 février 1936, lettre en russe traduite par R. Craft, *SSC*, vol. I, p. 5.

[24] Lettre de R. Desormière à Stravinski, 29 juin 1938, CH-Bps, Collection Stravinski, 103.1 – 068.

[25] R. Craft et V. Stravinski, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York, Simon and Schuster, 1978, p. 447.

[26] Schloezer et Stravinski ont échangé quelques lettres en russe entre 1922 et 1924 (il en subsiste quatre dans les archives de Stravinski), puis la correspondance s'interrompt totalement jusqu'en 1958 ; on trouve ensuite cinq lettres en français de Schloezer à Stravinski (de 1958 à 1963).

[27] André Boucourechliev (1925-1997), compositeur français et essayiste d'origine bulgare.

[28] Article reproduit dans : A. Boucourechliev, *Boris de Schloezer*, Cahiers Pour un temps, Centre Georges Pompidou, Pandora Editions, 1959, rééd. 1981, p. 20.

[29] *Ibid.*, p. 20-22.

[30] A. Boucourechliev, *Boris de Schloezer*, *op. cit.*, p. 22.

[31] *Ibid.*, p. 23.

[32] Lettre de Schloezer à Stravinski, 14 novembre 1958, CH-Bps, Collection Stravinski, Mic 103.1-0070.

[33] Carte de Stravinski à Schloezer, 5 juillet 1962, CH-Bps, Collection Stravinski, Mic PSS 103.1-0074. Reproduit dans Y. Bonnefoy *et al.*, *op. cit.*, p. 24.

[34] G.-Br. Kohler, *op. cit.*, p. 164.

[35] Les critiques de Jacques Rivière dans la *NRF* seront étudiées au chapitre suivant.

[36] B. de Schloezer, « Chronique musicale », *NRF*, 29, 1927, p. 244-245.

[37] *Ibid.*, p. 245.

[38] Voir chapitre suivant.

[39] B. de Schloezer, « Chronique musicale », *NRF*, 19, 1922, p. 118.

[40] Schloezer avait déjà écrit un article qui mettait en avant « l'échec » du *Mavra* de Stravinski dans le quotidien russe *Les Dernières nouvelles*, 22 juin 1922, p. 2.

[41] B. de Schloezer, « Chronique musicale », *NRF*, 19, 1922, p. 117-118.

[42] *Ibid.*, 18, p. 122.

[43] *Ibid.*, p. 122.

[44] B. de Schloezer, « Chronique musicale », *NRF*, 21, 1923, p. 241.

[45] *Ibid.*

[46] *Ibid.*, p. 246-248.

[47] *Ibid.*, p. 247.

[48] B. de Schloezer, « Chronique musicale », *NRF*, 23, 1924, p. 122.

[49] *Ibid.*, p. 122.

[50] B. de Schloezer, « Chronique musicale », *NRF*, 29, 1927, p. 246.

[51] *Ibid.*, p. 246.

[52] *Ibid.*, p. 245-246.

[53] *Ibid.*, p. 246.

[54] B. de Schloezer, « Chronique musicale », *NRF*, 31, 1928, p. 105.

[55] Voir chapitre précédent.

[56] B. de Schloezer, « Chronique musicale », *NRF*, 31, 1928, p. 106.

[57] *Ibid.*, 42, 1934, p. 1029.

[58] G. Vinay, « Le débat sur l'art Stravinskien dans la presse parisienne des années trente », *in* D. Pistone, *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris, Champion, 2000, p. 474.

[59] Nous montrons dans le chapitre consacré à Cingria que celui-ci fut le chantre de Stravinski à la *NRF* dans la seconde moitié des années trente. La volonté de « contrer Schloezer » est évidente.

[60] C.-A. Cingria, « *Perséphone* et la critique », *NRF*, 42, 1934, p. 297-301. Repris dans les *Œuvres complètes,* vol. 4, p. 145-149.

[61] C.-A. Cingria, « *Perséphone* et la critique », art. cit., vol. 4, p. 146-147.

[62] B. de Schloezer, *Scriabin*, Moscou, 1923, nouvelle édition traduite du russe en anglais par Nicolas Slonimsky, avec un essai introductif de Marina Scriabine, Oxford, Oxford University Press, 1987.

[63] Le plus important : « Igor Stravinsky », *La Revue musicale*, 2, 1923, p. 97-141.

[64] *L'esprit NRF 1908-1940*, édition établie et présentée par Pierre Herbey, Paris, Gallimard, 1990.

[65] B. de Schloezer, *Igor Stravinsky*, Paris, Claude Aveline, 1929, p. 18 et 24.

[66] Schloezer fait également une référence à une influence potentielle de Glazounov dans la quête de musique pure et d'art constructif de Stravinski (B. de Schloezer, *Stravinsky*, *op. cit.*, 1929, p. 27).

[67] Stravinski s'est longuement attaché dans ses écrits à déterminer sa filiation artistique en la rattachant à Glinka et Tchaïkovski pour s'écarter fermement de l'école des Cinq.

[68] B. de Schloezer, *Stravinsky*, *op. cit.*, 1929, p. 29-30.

[69] *Ibid.,* p. 36.

[70] *Ibid.,* p. 36.

[71] *Ibid.,* p. 38.

[72] *Ibid.*, p. 64.

[73] *Ibid.,* p. 75.

[74] *Ibid.,* p. 95.

[75] *Ibid.,* p. 90.

[76] *Ibid.,* p. 99.

[77] *Ibid.,* p. 113.

[78] *Ibid.,* p. 114.

[79] *Ibid.,* p. 110-111.

[80] *Ibid.,* p. 115-116.

[81] *Ibid*.

[82] Selon Schloezer, les Russes sont foncièrement classiques dans leur nature même. Le premier et seul romantique russe selon lui est Scriabine.

[83] B. de Schloezer, *Stravinsky*, *op. cit.*, p. 145.

[84] Y. Bonnefoy *et al*., *op. cit.*, p. 10.

[85] CH-Bps, Collection Stravinski, Dédicace de Boris de Schloezer à Igor Stravinski dans l'exemplaire de la bibliothèque du compositeur : IS B 1267.

[86] CH-Bps, Collection Stravinski, Mic 103.1 – 003 à 061. Ces coupures de presse sont pour la plupart issues du quotidien russe publié à Paris comme *Poslednie novosti* [*Les dernières nouvelles*] dont Stravinski était lecteur régulier et dont Schloezer était le critique musical attitré.

[87] R. Craft dans la préface de B. Asaf'ev, *A Book about Stravinsky*, *op. cit.*, p. viii.

[88] Soulignés par Stravinski.

[89] B. de Schloezer, *Stravinsky*, *op. cit.*, p. 77.

[90] *Ibid.*, p. 78.

[91] *Ibid.*, p. 85.

[92] *Ibid.*, p. 86.

[93] *Ibid.*, p. 87-88.

[94] *Ibid*. Piotr Vasilevitch Kireievski (1806-1856) était un ethnographe et un folkloriste russe. Nous reviendrons sur ce point précis dans le chapitre consacré à Schaeffner, qui à partir de cette remarque de Stravinski, explique le recours du compositeur aux volumes de Kireievski.

[95] Taruskin en a fait des analyses très détaillées dans *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through* Mavra, 2 vol., Oxford, Oxford University Press, 1996.

[96] B. de Schloezer, *Stravinsky*, *op. cit.*, p. 100.
[97] *Ibid.*, p. 100-101.
[98] *Ibid.*, p. 102.
[99] Voir chapitre VII.
[100] B. de Schloezer, *Stravinsky*, *op. cit.*, p. 108.
[101] *Ibid.,* p. 109.
[102] *Ibid.*, p. 110-111.
[103] *Ibid.*, p. 115.
[104] I. Stravinski, *Poétique musicale*, Paris, Denoël, 1935-1936, rééd. 2000, p. 110.
[105] Sans compter l'opus minuscule de Casella de 1926 et en sachant que l'ouvrage d'Asaf'ev est paru plus tard dans le courant de l'année 1929.
[106] B. de Schloezer, *Igor Stravinsky*, traduit en anglais par Ezra Pound et George Antheil, *The Dial*, 85, 1928, p. 271-283 et 26, 1929, p. 105-115, p. 298-303, p. 463-474.
[107] G. Marcel, « Stravinsky par de Schloezer », *NRF*, 33, 1929, p. 427-431. Gabriel Marcel (1889-1973), philosophe existentialiste et catholique, dramaturge français.
[108] *Ibid.*, p. 427.
[109] En effet, deux ans plus tard, lorsque paraîtra le livre de Schaeffner, Marcel refusera de rendre compte de l'ouvrage, invoquant le manque de distance entre l'auteur et son objet, et le manque d'intégrité de départ. Voir le chapitre VII.
[110] G. Marcel, art. cit., p. 427.
[111] *Ibid.*, p. 428-429.
[112] La première occurrence de l'usage du terme « néoclassique » en rapport avec Stravinski dans *NRF*, 21, 1923, p. 241 : « [à propos des *Etudes symphoniques* de Milhaud] Ces pages puissantes, qui tiennent de Bach et aussi de Stravinsky, réalisent une conception de la musique qu'on pourrait dénommer « néo-classique » et qui est certainement une des forces du moment, aussi bien en musique qu'en poésie ». Scott Messing a trouvé une occurrence un peu antérieure : B. de Schloezer, « La musique », *Revue contemporaine*, 1er février 1923, p. 257. Un extrait de cet article, sous le titre « Le couple Stravinsky-Schoenberg », a été réédité dans *La Revue musicale*, 1er mars 1923, p. 189 (S. Messing, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Ann Arbor – London, UMI Research Press, 1988, p. 88).
[113] Voir A. Boucourechliev, *Boris de Schloezer*, *op. cit.*, p. 17-19.

PARTIE III

Domaine français

CHAPITRE VI

Jacques Rivière

La documentation relative à la vie, à l'œuvre et à la carrière de Jacques Rivière (1886-1925) est suffisamment abondante et la bibliographie suffisamment étendue pour nous éviter de rappeler longuement ici les grandes rencontres qui ont nourri les grandes pages de son œuvre d'auteur et de critique ou les exigences éthiques et esthétiques qui l'ont guidé dans sa direction de la plus célèbre des revues littéraires françaises du XXe siècle, la *Nouvelle revue française*, fondée par André Gide en 1908.

En s'ouvrant aux jeunes créateurs et à l'air du temps, Rivière a donné une nouvelle impulsion à la *NRF*, tout en restant fidèle au principe fondateur gidien de retour aux valeurs classiques en art. En revanche, le travail de critique musical de Jacques Rivière au sein de la *NRF* a été peu abordé jusqu'ici. Seuls deux auteurs ont fait le point sur cette question : Boris de Schloezer et André Schaeffner [1] ; deux auteurs, d'ailleurs, qui s'avèrent les héritiers directs de la critique de Rivière sur Stravinski.

Avant de présenter le rôle de Rivière dans le discours stravinskien en France dans les années 1910, et son rôle dans l'engouement parisien pour le compositeur, un rappel biobibliographique centré sur son rapport à la musique, suivi d'une rapide présentation de son intérêt pour la culture russe fixera les limites de notre propos.

1. Repères biobibliographiques

Né à Bordeaux en 1886, fils d'un professeur de médecine à l'Université et orphelin de mère à onze ans, la passion de Jacques Rivière pour la musique prend naissance « dans un milieu tout résonnant de notes, élevé par des tantes professeurs de piano et un oncle féru d'opéra dans une ville où, tout conservateur qu'en fût le goût, la musique occupait une place dominante de l'espace culturel » [2]. En 1904, à dix-huit ans, il découvre, avec son grand ami et futur beau-frère Henri Fournier (le

futur Alain-Fournier) [3], *Pelléas et Mélisande* et le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy.

Pendant ses années d'études à Bordeaux, où il prépare une licence en philosophie, il fréquente surtout le milieu de l'art moderne et de la littérature, et fait la rencontre de l'amateur d'art bordelais Gabriel Frizeau, puis d'André Lhote et de Claudel. Son intérêt pour la musique est néanmoins primordial ; le premier article qu'il publie dans *Le Mercure musical* en 1906 porte sur « La musique à Bordeaux ».

Il s'installe à Paris en 1907, commence à publier divers articles et rédige un mémoire d'études supérieures sur la *Théodicée* de Fénelon. Grâce à André Lhote, il fait la connaissance d'André Gide en décembre 1908 et lui envoie son « Introduction à la métaphysique du rêve » publiée dans la *NRF* en novembre 1909. Suite à cela, il devient collaborateur rétribué de la revue en février 1910. En 1912, il signe aux éditions de la *NRF* un recueil d'articles intitulé *Etudes*, qui témoigne de son éclectisme : de Rimbaud et Baudelaire à Matisse, Rouault, Gauguin en passant inévitablement par Claudel et Gide, et en musique, par Rameau, Bach, Franck, Ravel, Dukas, Debussy, Borodine et Moussorgski. En novembre 1913 paraît son étude sur le *Sacre du printemps* dont il sera longuement question plus loin.

Nommé secrétaire en 1911, il deviendra le directeur de la *NRF* en 1919. Il va y déployer une activité inlassable, écrivant sur tous les sujets littéraires, artistiques, moraux ou politiques au point de faire de la revue le miroir de la création et des débats d'idées contemporains. On y voit se succéder Proust, Valéry, Jules Romains, Claudel, Breton, Aragon, Max Jacob, André Salmon, Mac Orlan, Paulhan, Radiguet, Soupault, Larbaud, Supervielle, Cohen, Saint-John Perse ; des hommes dont il devint souvent le conseiller, l'ami ou le confident. Parmi les musiciens, Stravinski fut l'objet d'une fascination et d'une vraie quête esthétique. Jacques Rivière meurt en 1925, à l'âge de trente-neuf ans.

2. Une critique musicale impressionniste

La *NRF* n'avait aucune vocation à publier des textes d'érudition musicale ; elle était adressée prioritairement à des hommes de lettres disposés à considérer la littérature dans le cadre d'une expérience culturelle plus générale intégrant la musique. En écrivant sur un sujet musical, Rivière le faisait non en musicologue, mais avec le regard du philologue.

En se frottant à la critique musicale, Jacques Rivière ne pouvait pas échapper à l'influence de la critique littéraire. En conciliant les deux activités, il a trouvé un style et un angle d'approche qui allient une érudition véritable et un langage qui s'écarte du jargon musicologique pour flirter avec une sorte d'écriture créatrice. Personne n'a mieux défini la critique musicale de Jacques Rivière que son collaborateur, et parfois contradicteur, Boris de Schloezer :

> Aucune de ses études ne contient un seul terme technique […]. Jamais la moindre velléité d'analyse harmonique ou contrapunctique […]. Rivière n'essaie même pas de donner le change, comme font tant d'autres […]. Si nous nous plaçons aujourd'hui au niveau des principes généralement admis en matière de critique (et pour ma part, je me suis toujours efforcé de leur demeurer fidèle), il faudrait ne considérer les articles musicaux de Rivière que comme des œuvres littéraires, des exemples de cette critique impressionniste qui consiste à prendre l'œuvre d'art comme prétexte de littérature

> […]. Eh bien non ! La critique musicale de Rivière existe ; elle recèle de précieux enseignements […]. Ce n'est pas une critique subjective à la Wilde. Elle possède une valeur objective, je dirais presque « scientifique », et nous éclaire non seulement sur son auteur, mais aussi sur l'œuvre dont il parle, en faisant ressortir les particularités les plus significatives de sa structure et son sens le plus intime [4].

Rivière renverse l'idée généralement admise que de solides connaissances techniques sont indispensables à la critique musicale, où le « métier » impliquerait de pouvoir disséquer et expliquer, par l'analyse, les moyens mis en œuvre par le compositeur. Aussi, dans le cas de Rivière, il serait faux de craindre que la relative incompétence technique puisse limiter la portée du jugement. En effet, il avait reçu une éducation musicale suffisamment poussée pour prétendre identifier de nouvelles valeurs dans le domaine musical. Ses articles témoignent de l'intérêt et de la justesse de ses jugements.

Ses sujets ne lui ont jamais été imposés : il n'a jamais abordé que ce qu'il aimait ; chacun de ses articles révèle son profond attachement intérieur à l'objet dont il est question et lui confère par là une force innée, une lucidité implicite. Dans l'avant-propos qui précède le volume de ses *Etudes* (1924), il s'excuse d'introduire « les mœurs de l'amour dans la critique » et de « parler avec flamme de personnages de la littérature qu'on a coutume de révérer moins passionnément » [5].

En revanche, ce dévouement, cette force de la parole engendrent une volonté de convaincre qui débouche sur le culte de la personnalité. Le ton que Rivière a donné à ses critiques relatives à la production de Stravinski dans les années 1910 n'a sans doute pas été étranger à l'aura dont a bénéficié le compositeur dans l'horizon français. Par l'usage combiné des langages du technicien, du littéraire, de l'esthéticien, du philosophe, Rivière optait pour la hardiesse en vue de gagner la fascination du lecteur, non pour sa prose, mais pour l'objet en question, l'œuvre dont il traite.

Concernant la nature de la critique musicale de Rivière, Schloezer a parlé, dans l'extrait précité, de « critique impressionniste ». Bien que Schloezer lui-même émette des réserves et que le terme « impressionniste » soit en contradiction avec l'idée d'une critique raisonnée et argumentative, le qualificatif convient à l'essence des études de Rivière sur la musique. Lorsque Schaeffner parle de « cette manière de transposer littérairement, d'analyser et de développer, sous forme d'essais, les impressions qu'éveillent une peinture ou une œuvre symphonique » [6], il ne décrit pas autre chose que les traits de la « critique impressionniste » de Rivière. En somme, Rivière réussit à combiner deux termes *a priori* contradictoires que sont la « critique » d'une part, avec ce qu'elle exige de scientificité et de distance, et « l'impressionnisme » de l'autre, imprégné au plus haut point de l'idée de subjectivité et de ressenti personnel. Rivière parvient à associer les deux termes parce qu'il part de la sensation comme d'une matière à penser et d'une manière de penser.

Rivière a fait ses armes de critique musical au contact de Debussy. C'est avec ce compositeur qu'il a développé une critique du plaisir, « de l'exquis », comme dit Schaeffner [7]. En 1913, la révélation du *Sacre du printemps* bouleverse ses conceptions esthétiques. Tout en gardant un style métaphorique, Rivière a participé à l'exégèse du tournant de la musique moderne. Nous observerons les détails de son implication après une brève évocation de sa passion pour la Russie.

3. Rivière et la mentalité russe

Après l'hégémonie de la présence culturelle française en Russie au XVIIIe siècle, l'alliance franco-russe de 1894 a opéré un renversement de sens et largement contribué à éveiller l'intérêt des Français pour l'art et la littérature russes ; les ballets russes de Diaghilev, la vogue de Tolstoï et Dostoïevski en sont un bel exemple.

Dans la *NRF*, Rivière contribua plus que quiconque à la propagation de cette culture russe, pas seulement pour la connaissance de l'art, de la création d'une grande et puissante civilisation, mais aussi pour la richesse et la nouveauté de cette présence aux portes de l'Europe occidentale [8]. L'impact de la musique russe a convaincu Rivière qu'il y avait là une des tendances persistantes de l'art du début du siècle.

Dans son ouvrage intitulé *Decadence of Freedom. Jacques Rivière's Perception of Russian Mentality*, Jean-Pierre Cap distingue chez Rivière trois étapes dans la compréhension de la mentalité russe : « The Russians Idealized (1905-1914) », « The Russians Observed (1914-1917) » et « The Russians Reappraised (1917-1925) ». C'est au cours de la première période que le critique a découvert la musique russe à travers Moussorgski puis Stravinski. Les deux autres périodes sont moins en rapport avec la musique : à partir de 1914, vivant avec des prisonniers russes en Allemagne, il commence à apprendre la langue et découvre la littérature ; à partir de 1917, c'est le régime politique et social qui retient son attention et sa réaction contre le communisme.

Pourtant intéressé par la musique de Borodine et de Moussorgski au début du siècle, Rivière s'en est peu à peu détourné car, à ses yeux, leur musique ne constituait pas une innovation considérable ; l'originalité se confinait dans l'exotisme [9]. C'est vers 1912 que Rivière a ressenti cette transformation qui habitait l'art contemporain, passant peu à peu du symbolisme vers le modernisme. Dans les articles qu'il écrit sur le ballet et la musique russes, Rivière proteste contre les clichés comme l'« Orient des mille et une nuits » et contre tout pittoresque de pacotille. C'est la compréhension de la mentalité et des modes de fonctionnement de ce peuple qu'il revendique. « Entre eux et nous », dit Rivière, « il y a une distance d'une race à une autre » [10], ce qu'il tentera de démontrer à travers sa passion pour la musique de Stravinski.

4. Rivière et Stravinski

Les témoignages ou sources épistolaires susceptibles de donner des informations sur la relation qui a pu se nouer entre Rivière et Stravinski sont peu nombreux. Le fonds du compositeur compte huit lettres de Rivière (trois datées de 1914, trois de 1918 et deux de 1919 [11]), éditées dans une traduction anglaise par Robert Craft [12]. Le fonds Rivière, déposé à la Bibliothèque municipale de Bourges, comprend trois lettres inédites de Stravinski [13]. Mises à part les trois dernières lettres de Rivière qui seront étudiées en détail ci-dessous, ces échanges ont un intérêt mineur ; ce sont surtout des demandes de billets pour les concerts. Stravinski répond d'ailleurs avec un certain agacement à ce qu'il semble considérer comme une forme de mendicité.

Stravinski ne répond pas à l'amitié que son interlocuteur lui témoigne sans retenue dans ses lettres, et qui, par le plus simple détour psychologique, est plus une demande qu'un témoignage. A cette époque, dans les années 1910, Stravinski ne semble pas manifester le besoin de se lier à un complice intellectuel comme il le fera avec Lourié

ou Souvtchinski dans les années vingt et trente, et avec Robert Craft plus tard. Entre 1910 et 1920, Stravinski n'a pas le souci de représentation de ses idées.

L'intérêt spécifique de Rivière pour l'engagement artistique de Stravinski se manifeste bien dans ses trois dernières lettres :

> Mon cher Strawinsky,
>
> Ce ne sont pas des remerciements banals et de pure politesse que je voudrais vous envoyer pour cette invitation que vous m'avez fait adresser […]. Je vous parlerai sincèrement : j'ai été si longtemps séparé du monde des vivants que je ne me rendais plus bien compte des valeurs esthétiques ; en pensant à ce que j'admirais avant la guerre, je me demandais toujours si je ne m'étais pas trompé. J'étais devenu horriblement méfiant envers mes propres jugements.
>
> Vous m'avez rendu confiance en eux. Je suis sûr maintenant et plus que jamais, que vous êtes quelqu'un. Je vous en prie, conservez-nous cette source de pure musique qui est en vous, la seule vraiment jaillissante que je connaisse aujourd'hui dans le monde entier.
>
> Vous étiez encadré, au programme de ce concert, par de la musique suisse française, suisse boche, suisse italienne. Eh bien, vous n'avez pas mis longtemps à flanquer tout ça par terre [14].
>
> Vous nous vengez d'un tas de choses, et notamment de toute cette ennuyeuse et froide rhétorique sentimentale, dont l'Allemagne voudrait bien nous submerger. J'aime l'allure éclectique de vos pièces, cette façon de marcher quand même quoi qu'il puisse arriver, quelques orteils que vous puissiez écraser, à tout prix, pendant un moment, à cent km à l'heure, dans une direction bien choisie.
>
> Je comprends que vous souhaitiez si fort la reconstitution d'un front russe. Vous en êtes un à vous tout seul. Vous prenez l'Allemagne à revers. Vous nous aidez esthétiquement parlant à la maintenir dans cet état de profonde nullité où elle est tombée. Vous percez à jour, vous dégonflez d'un seul coup tout son faux génie, l'énorme ballon et ses velléités artistiques. Par vous et par nous, elle n'est rien. Tenez bon. Vous nous rendez, dès maintenant, un plus grand service que vous ne pensez peut-être.
>
> Je ne veux pas dire que je ne vois dans votre musique absolument rien à souhaiter. Un jour que j'aurai plus de temps, je vous expliquerai ce dont peut-être je désirerais la voir se parer plus tard. Mais ce n'est pas pressé. L'essentiel pour l'instant, c'est qu'elle maintienne ouverte la voie, pleine de promesses, où vous vous enfoncerez un jour. L'essentiel c'est qu'il y ait quelque part en ce moment une musique impitoyable et directe comme la vôtre. L'essentiel c'est qu'il y ait quelqu'un comme vous qui fassiez se boucher les oreilles aux personnes sensibles.
>
> Je vous serre les mains avec amitié.
>
> Jacques Rivière [15]

Dès le lendemain, Stravinski répondit à Rivière. Sa réponse laisse entendre qu'ils ne partagent pas tout à fait les mêmes points de vue. Nous le verrons, en 1914, Rivière avait désavoué le *Rossignol* et d'une manière plus générale toutes les œuvres de Stravinski après le *Sacre*.

> Merci, cher Rivière pour votre lettre. Je suis très touché, car je sens combien vous avez un besoin de vous prononcer (высказаться) [16] sur des choses qui nous sont particulièrement à cœur. Et moi aussi, je voudrais vous voir et vous causer de ma musique ; Dieu seul le sait si j'arriverai jamais à vous exprimer (verbalement) assez clairement le peu que la musique nous permet de toucher (то немногое, о чем музыка намь позволяет говорить) [17] ; et encore si cela me réussit, [je] ne suis pas tout à fait sûr que les buts que je poursuis consciemment seront dans leurs points les plus importants partagés par vous… Je viendrai bientôt vous voir, on causera longuement et sincèrement. Votre Strawinsky [18].

En soi, et au-delà d'une spontanéité indiscutable, la lettre de Rivière recèle quantité d'informations relatives à la place conférée à Stravinski et aux attentes du critique non seulement à l'égard de la production du compositeur, mais bien plus encore par rapport à ce qu'elle représente sur le plan symbolique, voire même politique. Rivière extrait Stravinski de la sphère spécifiquement russe et en fait le guide, le symbole par excellence de la modernité universelle. Ses attentes vis-à-vis de Stravinski sont énormes et le compositeur prend soin de préciser que ses propres positions ne sont peut-être pas les mêmes.

Le culte de Stravinski

Le champ lexical dont Rivière fait usage va dans le sens d'une dévotion toute religieuse ; son discours repose sur trois grands piliers : la foi, la vénération et la mission.

La foi de Rivière dans la musique de Stravinski, passée et présente, se traduit par une certitude liée à une révélation (« Je suis sûr, maintenant et plus que jamais, que vous êtes quelqu'un »). La part de vénération est aussi très présente et relayée par le superlatif exclusif (« Vous êtes la seule source jaillissante dans le monde entier »). Enfin, la notion de mission dont Rivière investit Stravinski ne peut être niée (« Tenez bon, vous nous rendez un […] grand service ») ; indépendamment du caractère et de la nature de la propagande, Stravinski est un messager, porteur de vérité. L'idée de cheminement vers un avenir encourageant et prometteur (« Votre musique […] maintient la voie ouverte, pleine de promesses ») se retrouve aussi dans la lettre où Rivière met le compositeur face à son engagement artistique, dont il soupçonne qu'il puisse être inconscient.

Même sur la base d'une lecture lexicographique sommaire, il est possible d'apprécier la richesse et l'ampleur de la foi en Stravinski et le culte qui lui est voué. Rivière investit le compositeur d'une mission en France : devenir le guide de la musique contemporaine. Il est un symbole de modernité. Rivière, figure de proue d'une institution pilier de la culture française, lui demande très explicitement d'assumer ce rôle.

Contre l'Allemagne vaincue

Un autre axe de la lettre relève de la nature et du contexte de la mission en question : combattre toute prétention musicale allemande. En juin 1918, ainsi que dans l'immédiat après-guerre, l'esprit de vengeance contre l'Allemagne, y compris l'Allemagne musicale, est formulé ouvertement. Cette volonté de faire reculer l'hégémonie allemande en musique, qui s'inscrit dans une logique de recherche du génie national, est paradoxale : Rivière confie ce rôle à un compositeur russe.

En 1918, Jacques Rivière avait fait paraître son livre *L'Allemand* [19] dont Stravinski avait apprécié la lecture si l'on en croit la lettre suivante :

> Recevez mes […] très sincères remerciements pour votre livre *L'Allemand*. C'est un livre que j'ai lu avec un plaisir énorme. Je n'ai vu personne qui tappa [*sic*] sur l'Allemand d'une façon aussi juste et sur [*sic*] comme vous le faites. Et puis c'est un livre bien français autant que je peux en juger [20].

L'Allemand de Rivière constitue le procès pur et simple de sa captivité en Allemagne pendant la guerre. Pour le reste, il s'agit d'une collection de traits qui apparaissent aujourd'hui caricaturaux, où le grotesque se mêle au brutal. L'auteur fait de « l'indifférence » et du « goût de l'humiliation » les caractéristiques fondamentales de l'Allemagne, et sur le plan culturel, il généralise en prenant pour modèle le fond le plus médiocre et le plus grossier.

Stravinski lui-même n'a jamais été tendre envers la production artistique germanique : ses articles et interviews sont éloquents à ce sujet. Pour avoir utilisé un ton aussi catégorique et direct, Rivière devait connaître les opinions du compositeur en ce domaine. Dans sa lettre, le critique appelle à la vengeance « contre l'ennuyeuse et froide rhétorique sentimentale venue d'Allemagne ». Il utilise un vocabulaire belliqueux : « vouloir la reconstitution d'un front russe […] pour maintenir l'Allemagne dans un état de profonde nullité ». Enfin, la sentence « Par vous et par nous, [l'Allemagne] n'est rien » relève indiscutablement de l'injonction dogmatique et exhortative.

Vers le mouvement « anti-impressionniste »

La deuxième lettre de Rivière à Stravinski date d'avril 1919. Elle lui annonce sa nomination en tant que nouveau directeur de la *NRF*. Rivière en profite pour faire part à Stravinski de l'esprit qu'il compte insuffler à l'institution en l'orientant vers une ouverture à ce qu'il appelle le mouvement « anti-impressionniste » et dont il semble voir en Stravinski le moteur. La lettre dissimule à peine une tentative d'hommage à Stravinski qui débouche sur la demande de sa participation active comme auteur d'un article :

> Peut-être savez-vous déjà que mes amis ont décidé de me confier la direction de la *Nouvelle Revue Française*, qui va reparaître le 1er juin. C'est un honneur dont je suis très fier, mais en même temps une lourde charge et la source pour moi de graves préoccupations.
>
> J'ai l'intention de diriger l'attention de la Revue sur le mouvement anti-impressionniste, anti-symboliste et anti-debussyste qui se précise de plus en plus et semble vouloir prendre la forme, et la force, d'un contre courant. Je serais extrêmement heureux si vous pensiez pouvoir nous exposer, en un article dont

vous-même choisiriez les dimensions, vos idées actuelles sur la musique et le sens des recherches auxquelles vous vous livrez en ce moment.

Ne pensez pas qu'on vous oublie ici. Tous les gens que je vois parlent de vous. L'influence de *Petrouchka*, du *Sacre* et même de vos récentes œuvres est visible sur les jeunes musiciens. Tout le monde accueillerait avec curiosité et sympathie un article de vous. Pour vous mettre mieux à votre aise, vous pourriez l'écrire en russe. Si vous ne trouviez personne autour de vous pour le traduire, je crois que je pourrais m'en charger, à la condition que vous m'adressiez un manuscrit très lisiblement écrit. Bien entendu je vous soumettrais ensuite ma traduction pour que vous puissiez au besoin la rectifier [21].

Ainsi Rivière met tout en œuvre pour faire entrer solennellement Stravinski dans les pages de la *NRF*. Si Stravinski avait accepté la proposition [22], c'eût été une des premières grandes actions du nouveau directeur de l'institution ; il aurait sans doute souhaité ainsi démontrer son soutien au compositeur et aussi un choix artistique fort. Si la place du compositeur au sein de la *NRF* n'a pas été celle de la prise de parole directe comme l'aurait souhaité Rivière, ses créations y ont toujours reçu une place prépondérante dans les chroniques de la vie musicale. Rivière a jeté les bases d'une critique dont bien des exégètes hériteront par la suite, principalement Schloezer et Schaeffner, dans des perspectives assez différentes.

5. Stravinski dans la *NRF*

En 1909, un an après la création de la *NRF,* Stravinski entrait dans la vie culturelle parisienne avec le succès retentissant de *L'Oiseau de feu*. La *NRF* devenait une tribune et les idées que les critiques pouvaient y faire passer faisaient autorité tant la revue était considérée comme le baromètre des avancées du monde artistique parisien.

Jacques Rivière a été un des premiers à y tenir la chronique musicale, après quelques contributions d'Henri Ghéon [23], et avant de laisser définitivement la place à Boris de Schloezer en 1921 [24]. Entre 1910 et 1930, ces auteurs ont consacré à Stravinski plus de vingt articles et comptes rendus, dont certains très étendus [25].

Si Ghéon a été le premier à s'exprimer sur l'œuvre de Stravinski dans les pages de la *NRF* et si son enthousiasme avait donné le ton, c'est incontestablement Jacques Rivière qui se consacra à la promotion de l'art stravinskien jusqu'en 1914. Après la guerre, en 1919, lorsque la direction de la revue est revenue à Rivière, ce dernier fit appel à Boris de Schloezer pour tenir la chronique musicale pendant les vingt années qui suivront.

Hommes de lettres avant tout, Rivière et Ghéon ont fait preuve de discernement ; ils ont apporté aussi très tôt un soutien inconditionnel au développement de la carrière de Stravinski.

Les premières apparitions

Stravinski fait son entrée dans les pages de la *NRF* grâce à Ghéon à l'occasion de la première de *L'Oiseau de feu* : « Ballet d'art, féerie d'art, le rêve de Mallarmé […], *L'Oiseau de feu* nous propose le prodige d'équilibre le plus exquis que nous ayons jamais rêvé entre les sons, les mouvements, les formes » [26]. Ghéon met en évidence ce qu'il nomme « l'effacement » de chacun des trois créateurs – chorégraphe, décorateur

et compositeur – pour former une unité parfaite. A propos de l'art de Stravinski, il parle de la « symphonie dansée » comme inaugurant une nouvelle ère pour le ballet.

Comme chez Rivière plus tard, la critique de Ghéon est un exercice littéraire : « Dans l'orchestre, c'est vraiment l'enchanteur qui crie, les sorciers et les gnomes qui grouillent, se démènent » [27]. Plus loin, il parle de « pépiement des timbres, vivace caresse de la mélodie ». Dans les deux autres comptes rendus qu'il consacre aux Ballets russes, et dans lesquels figurent les commentaires de *Petrouchka* [28] et du *Sacre* [29], Ghéon évoque très peu les qualités de la composition musicale à proprement parler, mais voit dans le *Sacre* « une musique intarissablement neuve et directe ». Si la place de la musique diminue considérablement dans ces notes critiques rédigées tout de suite après la création, c'est parce que ces deux œuvres feront l'objet d'importants articles signés par Rivière quelque peu différés par rapport à la date de création.

Si Ghéon considérait les créations des ballets de Stravinski en homme de théâtre, attribuant à Stravinski une place de premier plan dans la *NRF*, Rivière avait donné le ton lorsqu'il prit la première fois la parole pour célébrer Stravinski : « Igor Strawinski ; ce nom que nous a appris *l'Oiseau de feu*, nous ne l'oublierons plus » [30].

Apport de Rivière au débat stravinskien

On ne trouvera jamais chez Rivière de référence à une harmonie bitonale, à des mesures irrégulières, ou à une quelconque audace d'instrumentation. S'il ne parle pas techniquement d'économie des moyens, Rivière dira en parlant de *Petrouchka* : « Stravinski supprime, il éclaircit […]. Il sait sous-entendre avec puissance et sa vigueur est faite de tout ce dont il apprend à se passer » [31]. Cet aspect de l'art de Stravinski répondait sans doute à l'idéal de sobriété, d'ordre et de contrôle que Rivière prônait pour la littérature française et qu'il défendait dans les pages de la *NRF*. « L'anti-impressionnisme, l'anti-symbolisme et l'anti-debussysme » dont il parlait dans sa lettre d'avril 1919 correspondraient donc à un mouvement général de tendance « classique ».

Nous passerons en revue les différentes œuvres considérées par Rivière afin de dégager les éléments majeurs de son analyse.

Petrouchka

En approchant *Petrouchka*, Rivière parle de « rusticité ». Une telle notion montre clairement que l'image la plus positive qu'il retient du ballet russe moderne correspond au stéréotype russe que les Européens considéraient comme primitif et négligeable. Rivière le considère comme admirable et fondamental : « une sorte de naïveté devant la vie ». Rivière va comprendre que « la vertigineuse réalité » des temps primitifs confère un rapport extraordinaire et nouveau au subconscient : il réveille la « rusticité » présente en chaque être humain. Il insiste : le ballet de Fokine n'est plus une histoire de couleur slave, de barbarisme, d'orientalisme, comme la plupart des critiques le répétaient toujours.

Rivière a aussi été très impressionné par le renouvellement de l'art du ballet opéré par les Russes : « La danse est l'art où l'on crée avec soi-même, avec les matériaux les plus immédiats et les plus naturels dont on puisse disposer. Nous devons à la Russie

de l'avoir reprise » [32]. L'art français doit selon lui renaître de toute la confusion qui l'empêtre « de tant de richesses dont nous ne savons que faire » [33].

Le Sacre

En 1913, Rivière a écrit deux articles, non « sur » mais « pour » le *Sacre* dans la *NRF*, au sens d'un appel en faveur de l'œuvre. Le premier, publié en août [34], constitue une première approche, une esquisse qui annonce une étude développée à laquelle il souhaitait apporter le recul nécessaire. Le deuxième article a paru en novembre : ce fut la plus longue étude sur l'œuvre d'un musicien jamais publiée dans la *NRF* [35].

Dans le premier article, Rivière ne ménage pas ses propos sur l'impact de la partition et l'érige d'emblée en symbole de la modernité : « Elle marque une date, non seulement dans l'histoire de la danse et de la musique, mais de tous les arts » [36]. C'est une œuvre « qui change tout, qui modifie la source même de tous nos jugements esthétiques, et qu'il faut tout de suite compter parmi les plus grandes » [37]. Le critique parle d'une « œuvre absolument pure » [38]. Elle marque selon lui définitivement la fin de l'impressionnisme debussyste. Il écarte toute accusation d'exotisme ou de pittoresque :

> La grande nouveauté du *Sacre du printemps*, c'est le renoncement à la « sauce ». Voici une œuvre absolument pure. Aigre et dure, si vous voulez ; mais dont aucun jus ne ternit l'éclat, dont aucune cuisine n'arrange ni ne salit les contours. Ce n'est pas une œuvre d'art, avec tous les petits tripotages habituels. Rien d'estompé, rien de diminué par les ombres ; point de voiles ni d'adoucissements poétiques ; aucune trace d'atmosphère. L'œuvre est entière et brute, les morceaux en restent tout crus […]. Tout ici est franc, intact, limpide et grossier. *Le Sacre du printemps* est le premier chef-d'œuvre que nous puissions opposer à ceux de l'impressionnisme [39].

Rivière a réussi à livrer une étude sur la musique et la chorégraphie du *Sacre* sans s'attarder sur des références au sujet rituel, mais en se concentrant sur les procédés internes. Il défend une œuvre qui parvient parfaitement à éviter le pittoresque et le descriptif. Son approche a sans doute étonné les auditeurs et les critiques qui avaient compris les blocs répétés comme une sorte d'impressionnisme primitif ; ce que Cocteau a appelé plus tard les « Géorgiques de la préhistoire » [40].

L'œuvre révélait à Rivière l'état primitif de l'être humain, tel que le critique l'avait déjà ressenti dans *Petrouchka*, mais surtout un état antérieur à la conscience, tout comme en poésie, Baudelaire ou Rimbaud l'aidaient à donner sens à la vie. Le *Sacre* a réussi à ancrer en lui la vision d'un peuple uni.

Paradoxalement, le fiasco de la chorégraphie de Nijinski, si souvent relaté par Stravinski, n'a pas empêché Rivière de louer la qualité du ballet. Il voit dans le *Sacre* un « ballet sociologique », la vision d'une époque que nous devons reconstruire, désormais révélée à notre imagination [41]. Il parle aussi de « ballet biologique », une référence qui porte, selon lui, sur le rapport à la danse primitive qui, non seulement est en l'homme, mais aussi le précède, car elle répond à son principe le plus organique : « le printemps vu de l'intérieur, le printemps dans son effort, dans son spasme, dans son partage. [C'est comme] l'histoire de la karyokinèse ; [cette] profonde besogne du noyau par quoi il se sépare de lui-même et se reproduit » [42].

Alors que tous avaient dénoncé la chorégraphie comme grossière et incohérente, Rivière y ressent les puissances qui font jaillir ces aspects : le sociologique et le biologique. Il faudra attendre Béjart, plus de quarante ans plus tard, pour retrouver cette même conception et la force qui redonnera au ballet son sens véritable. Aucune autre chorégraphie n'avait atteint la qualité de la musique, ce qui avait fait dire à Stravinski qu'il préférait finalement voir sa partition exécutée en concert.

Le « renoncement à la sauce » dont parle Rivière est un renoncement à l'atmosphère, celle développée depuis le romantisme et exacerbée chez Wagner : la continuité du corps orchestral qui envoûte l'auditeur. Rivière a parfaitement compris que Stravinski avait brisé cette longue tradition, qu'il rompait avec la quête du charme, cherchant d'autres qualités de fabrication.

Le second trait que Rivière découvre chez Stravinski, et qui se révèlera judicieux, bien qu'il n'ait pas été repris plus tard par les exégètes, est ce qu'il appelle la « matité ». Stravinski limite volontairement la brillance : il s'attache à ce qui est mat, sans éclat, ce qui ne retentit pas, ne rayonne pas. « Jamais n'on entendit musique aussi magnifiquement bornée » : Stravinski refuse le débordement, limite chaque détail, énonce simplement. Sans en prononcer le mot, Rivière avait déjà perçu ce « souci d'objectivité » que l'on pense être une caractéristique apparue dans la période néoclassique parce que le compositeur l'a formulée à ce moment-là avant qu'elle soit récupérée ensuite par les exégètes. Force est de constater que la notion d'objectivité est déjà présente, du moins en partie, dans ce que Rivière appelle « la matité ».

Schloezer et Schaeffner récupéreront les traits des examens de la musique de Stravinski accomplis par Rivière. Schloezer perpétuera le travail de Rivière qui, selon lui, a expliqué le bouleversement du *Sacre* « avec une netteté, une sûreté qui aujourd'hui nous stupéfie » [43]. Et d'ajouter : « Quand on représente l'atmosphère esthétique de 1911, on reste émerveillé de l'intuition de Jacques Rivière, de sa sensibilité si fine, de son tact impeccable » [44]. Schaeffner se réfère plusieurs fois à Rivière pour l'approuver, en reprenant ses propos dans ses propres travaux, notamment à propos de l'ampleur, de l'aisance de la mélodie du *Sacre*, à propos du caractère « borné » de cette musique, de « l'ubiquité active des diverses voix » [45].

Chez Rivière, les points d'impact de cette nouvelle musique répondaient aussi en grande partie à ses préoccupations d'exégète littéraire et à une « espèce de conversion » qui s'opérait en lui à l'époque [46], celle de la vision de l'avenir de la littérature.

Un modèle pour le développement de la littérature

Rivière a fondé des espoirs importants sur l'avenir du *Sacre* et sur l'impact que l'œuvre devait avoir pour le développement de l'art moderne en général et de la littérature en particulier : « Stravinski opère en musique, avec un éclat et une perfection inégalables, la même révolution qui est en train de s'accomplir, plus humblement et plus péniblement, en littérature » [47].

Pour montrer comment Rivière a fait entrer Stravinski, opportunément, dans la réflexion qu'il mène intérieurement pour la littérature, la notion de « dévotion à l'objet » est essentielle : « Stravinski n'est pas préoccupé avant tout du métier, […] il est dévoué à la chose » [48]. C'est là que se trouve la thèse de Rivière et l'application

générale qu'il en fait : « L'objet, lorsque nous ne voyons plus que lui, si difficile qu'il paraisse, finit toujours par inventer en nous ce qu'il faut pour l'exprimer et le manifester aux yeux de tous » [49]. Selon Rivière, bien que le rôle de l'artiste ne doive pas être sous-estimé, il faut imposer l'idée qu'il n'est pas celui de qui tout émane, mais celui qui rend la chose possible et qui offre la communication avec elle en trouvant les sonorités, les mots ou les couleurs. Le seul désir du créateur doit être celui de l'objet.

Avec sa musique, considérée comme articulée, explicite et pure, Stravinski ouvre une nouvelle voie qui a valeur d'exemple pour la littérature. Rivière en parle dans *Le Roman d'aventure*, un article paru en trois fois, de mai à juillet 1913. Le critique brosse le portrait du roman qu'il imagine être celui de l'avenir où « rien ne puisse arriver à être inutile » [50]. Il y envisage une esthétique qui soutienne l'élaboration d'œuvres singulières, sans schéma théorique préalable, pour que les inventions soient vraiment « fécondes et expansives » [51]. Pour le lecteur, comme pour l'auditeur, il faut que l'œuvre atteigne la cohérence d'un objet distinct ; il y a donc chez Rivière une attente pour la littérature de cette dépersonnalisation créatrice qu'il avait perçue comme fondement de l'esthétique stravinskienne.

Les espérances déçues

En juillet 1914, quelques mois après le monumental article sur le *Sacre*, *Rossignol* déconcertera Rivière. Déçu par la pauvreté des moyens mis en œuvre, mais dompté par la force de l'argumentation, convaincu parfois par la thèse dont cet opéra n'est que la démonstration provocante, Rivière affirme : « L'art nouveau doit être sec, net, étroit et mécanique ».

Rivière, désappointé, refuse néanmoins de remettre en question la place de Stravinski comme chef de file de l'art musical. Curieusement, il croit entrevoir un souci de ralliement de Stravinski au mouvement cubiste ou futuriste :

> Il arrive à Strawinsky une assez étrange aventure. Après avoir écrit une œuvre qui était la réalisation magnifique d'une esthétique jusque-là embryonnaire et confuse, voici qu'il en écrit une autre pour démontrer cette esthétique, et pour la démontrer mot à mot, minutieusement, petitement, avec une application qui rappelle la façon écolière et indigente dont on la manifestait avant lui […]. Il est incontestable que certains des principes sur lesquels le *Sacre du printemps* était fondé, avaient été esquissés d'abord par les cubistes et les futuristes. Strawinsky semble s'en être aperçu après coup et, tout ému de cette coïncidence, que l'unité de tendances d'une même génération suffit à expliquer, il s'est cru obligé de revenir vers ces précurseurs impotents, d'écouter leurs petits conseils, d'accepter leurs petits axiomes, de recueillir leurs petites découvertes et, pour les remercier, d'écrire le *Rossignol*. Trop de dévouement ! C'est à Messieurs les Futuristes de rattraper Strawinsky, non pas à Strawinsky de les attendre. […]
>
> Le principe que Strawinsky prétend insinuer, est celui-là même que cubistes et futuristes proclament d'un commun accord : il faut renoncer à flatter la sensibilité ; l'art nouveau doit être intellectualiste, ne s'adresser en nous qu'à la faculté de représentation. La musique doit donc cesser d'être pathétique. Et pourquoi ne serait-elle qu'une perpétuelle invitation aux débauches du cœur ? Elle a de mauvaises manières ; elle s'approche trop près de nous pour parler, elle nous tutoie trop facilement, elle fait trop souvent appel à nos sentiments, elle met trop d'insistance à

nous entraîner, à nous conduire aux égarements sacrés. […] Il faut éviter d'émouvoir. Tel est le principe. […]

A la révolution qu'il prétend opérer, je ne trouve rien à redire ; mais je lui reproche de l'avoir opérée en négatif, alors qu'il pouvait le faire en positif. Au lieu de vouloir indiquer les nouvelles valeurs par la négation des anciennes, que ne les a-t-il directement proposées ? Au lieu de vouloir priver la musique de pathétique, que n'a-t-il tout simplement écrit une musique non pathétique ? Il est tout naturel qu'un pauvre cubiste qui n'a que l'idée de ce qu'il faut faire et qui ne peut rien tirer de lui pour servir de matière à ses innovations, s'acharne à mutiler celle que lui fournit le passé et pense inventer à force de suppressions. Mais Strawinsky dispose de ressources extraordinaires. Il est dans la musique contemporaine, par excellence, le créateur. Sous la seule application de son esprit, l'impossible s'éveille à l'existence ; là où il pense, aussitôt se forme un nœud confus, pareil à l'embryon du monde, et qui bientôt sera un être musical nouveau [52].

Marcel Raymond, dans ses *Etudes sur Jacques Rivière*, explique que Stravinski a permis à Rivière de comprendre peu à peu les enjeux de l'avant-garde musicale [53]. Le texte qui précède reflète assez bien la confusion dans l'esprit de Rivière au moment où il découvre *Rossignol*. Le critique regrette une trop grande intellectualisation, une froideur, une absence de pathétique et voit Stravinski dévier du bon chemin de la révolution amorcée. Le point précis sur lequel les deux hommes s'opposent désormais est déjà celui de l'expression qui fera couler tant d'encre chez les critiques de Stravinski : « Il a raison de ne pas chercher à émouvoir, mais il a tort de chercher à ne pas émouvoir », note Rivière [54].

Ce jugement sur *Rossignol* est resté sans écho. Lorsque Rivière a reparlé à Stravinski, dans sa lettre du 29 juin 1918 citée plus haut, de sa « méfiance envers ses propres jugements d'avant-guerre », il faisait sans doute allusion à cette période de doute liée au *Rossignol* [55]. Raymond explique que le critique a su se détacher peu à peu d'une conception de l'inspiration irréductiblement liée au sentiment humain, telle qu'il pouvait l'apprécier chez Moussorgski [56]. Il montre aussi que Rivière a progressivement accepté et fait sienne l'idée d'une inspiration liée à l'« inhumain », dans le sens ici de l'« au-delà de l'humain » [57].

En 1920, la *NRF* va continuer à soutenir Stravinski. Nous l'avons vu, dans ses lettres de 1918 et 1919, Rivière tentera aussi de rétablir son statut de seule valeur esthétique réelle de l'art musical en France. « La liberté formidable dont profitent aujourd'hui […] nos jeunes musiciens, il ne faut pas oublier que c'est à Stravinsky qu'ils la doivent, à ce frêle Samson qui, d'un geste facile et comme plein de sommeil, a reculé de toutes parts les murailles du temple de la musique » [58]. Même si Rivière souhaitait imposer à nouveau cette perspective, il ne retrouvera cependant pas sa foi inconditionnelle en Stravinski.

On le voit, vers 1920 apparaît une fracture chez les apôtres du Stravinski d'avant 1914, Rivière en tête. Comme beaucoup de critiques, il attendait que Stravinski creuse l'esthétique mise à jour par *Petrouchka* et le *Sacre*. Schloezer sera le relais de Rivière dans cette volonté de marquer son désaccord par rapport à la nouvelle voie empruntée par le compositeur. Beaucoup d'auteurs ont présenté Rivière comme un fidèle stravinskien, mais il faut nuancer ce propos : la foi de Rivière s'est arrêtée avec le *Sacre*. En 1920, Rivière ne suit plus Stravinski, ou du moins il attend que

le compositeur revienne dans la voie tracée naguère, ce que ce dernier n'avait aucunement l'intention de faire. La position de Rivière est ferme à la suite de la première audition du *Chant du Rossignol* en mars 1920 :

> Strawinsky est un prodigieux musicien. Je ne me sens pas en communion immédiate avec certaines des œuvres qu'il a composées pendant la guerre et qu'il nous a fait entendre dans un récent concert Delgrange [59]. Mais aucune ne diminue la confiance que j'ai dans l'auteur de *Petrouchka* et du *Sacre du printemps*, qui restent les deux seules œuvres vraiment grandes qu'on ait vu paraître depuis *Pelléas*. A vrai dire, à la première audition du *Chant du Rossignol*, je me suis senti repris par le malaise que je décrivais ici même, en juillet 1914, au moment où l'œuvre venait de voir pour la première fois le jour sous la forme d'opéra ; elle m'est apparue de nouveau trop étranglée, trop lente et trop courte à la fois, trop constamment animée de suicide [60].

Si Rivière parle de « suicide », quelques années plus tard, dans la même revue, Schloezer n'hésitera pas à qualifier *Perséphone* de « cadavre » en évoquant *Perséphone* [61]. En effet, Rivière, tout jeune directeur de la *NRF*, choisit en 1921 de se décharger du magistère de la chronique musicale en confiant le travail à Boris de Schloezer, comme lui spécialiste de musique et de littérature. De même, dans le domaine de la peinture, il désigne son vieil ami André Lhote, qui était en passe de devenir le théoricien par excellence du cubisme. Au même moment cependant, l'espace dévolu à la musique dans la *NRF* diminue quelque peu du fait de la création de la *Revue musicale* dirigée par Prunières, également patronnée par Gaston Gallimard [62].

Suite à la nomination de Schloezer, Stravinski s'est écarté momentanément de l'univers *NRF*. Lorsque la direction de la revue a été reprise par Paulhan après le décès de Rivière en 1925, le compositeur a de nouveau infiltré les pages de la *NRF*, par l'entremise de son ami Charles-Albert Cingria, lui-même ami de Paulhan. En effet, il est difficile de croire que l'arrivée de Cingria à la NRF relève du pur hasard. Ce dernier y tiendra d'ailleurs parfaitement le rôle que Stravinski pouvait attendre de lui : contrer Schloezer et se faire l'apologiste de son art [63].

*

La singularité de Rivière se situe au niveau de l'engagement qu'il suscite à tous les niveaux : pour lui-même, pour les artistes et pour Stravinski dont il veut faire le modèle par excellence de l'art de l'avenir. Rivière a été le premier à témoigner des apports de Stravinski dans le sens de la clarté, de la simplicité, de la précision et de l'élimination de tout élément superflu dans l'expression, et Rivière l'a très fort soutenu en ce sens parce qu'il y voyait un modèle pour le développement de la littérature française.

Rivière, parvient à recentrer les préoccupations de la *NRF* en faisant de Stravinski – un sujet hors *NRF* – un sujet culturel, universel, protéiforme et non strictement musical. De ce fait, il a considérablement contribué à l'image de « plus grand compositeur vivant » que Stravinski véhiculera pendant plusieurs décennies.

Cependant, retenons que l'admiration de Rivière s'arrête après le *Sacre*. Bien qu'il exprime son attachement à l'art du compositeur dans une lettre en 1918, le

critique attendra de voir Stravinski réinvestir les perspectives annoncées dans le ballet de 1913. Dès 1914, avec le *Rossignol*, la rupture était entamée.

Notes

[1] B. DE SCHLOEZER, « Jacques Rivière et la musique », *NRF*, 24, 1925, p. 627-629, réédité dans *Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, 38, 3e et 4e trimestre 1985, p. 33-37 et A. SCHAEFFNER, « Jacques Rivière et ses études sur la musique », *La Revue musicale*, mai 1925, p. 152-172, reproduit dans *Ibid.*, p. 65-92.

[2] J. LACOUTURE, *Une adolescence du siècle. Jacques Rivière et la NRF*, Paris, Seuil, 1994, p. 87.

[3] Jacques Rivière a épousé la sœur d'Alain-Fournier, Isabelle, en août 1908.

[4] B. DE SCHLOEZER, « Jacques Rivière et la musique », art. cit., p. 34.

[5] J. RIVIÈRE, *Etudes*, Paris, Gallimard, 1924. Cité par B. DE SCHLOEZER, « Jacques Rivière et la musique », art. cit., p. 34.

[6] A. SCHAEFFNER, « Jacques Rivière et ses études sur la musique », art. cit., p. 65.

[7] *Ibid*., p. 76.

[8] J.-P. CAP, *Decadence of Freedom. Jacques Rivière's Perception of Russian Mentality*, New York, Columbia University Press, 1984, p. 12.

[9] *Ibid*., p. 42.

[10] *Ibid*.

[11] CH-Bps, Collection Stravinski, MIC 101.1 – 02705 à 02717.

[12] R. Craft (éd.), *Stravinsky : Selected Correspondence*, London, Faber and Faber, 3 vol., 1982-1985, vol. II, p. 177-181. Dans le présent chapitre, la correspondance Stravinski – Rivière sera citée sur la base des originaux en français.

[13] Bibliothèque municipale de Bourges, Fonds Rivière, dossier de correspondance avec Stravinski.

[14] Nous n'avons pas retrouvé le détail du programme du concert qui eut lieu, selon toute vraisemblance, à Genève. La lettre est datée et envoyée de Genève.

[15] Lettre de Rivière à Stravinski, 29 juin 1918, CH-Bps, Collection Stravinski, Mic 101.1 – 02705.

[16] Indication en russe de Stravinski. « Высказыься » : « donner son opinion ».

[17] Indication en russe de Stravinski. « то немногое, о чем музыка намь позволяет говорить » : « le peu que la musique nous permet de dire ».

[18] Lettre inédite de Stravinski à Rivière, 30 juin 1918, Bibliothèque municipale de Bourges, Fonds Jacques Rivière, cote JRb.3 – Stra.

[19] J. Rivière, *L'Allemand. Souvenirs et réflexions d'un prisonnier de guerre*, Paris, Gallimard, 1918.

[20] Lettre inédite de Stravinski à Rivière, 16 mai 1919, Bibliothèque municipale de Bourges, Fonds Jacques Rivière, cote JRb.3 – Stra.

[21] Lettre de Rivière à Stravinski, 6 avril 1919, CH-Bps, Collection Stravinski, Mic 101.1 – 02711. Rivière avait appris la langue avec des prisonniers russes en Allemagne pendant la guerre.

[22] Stravinski a décliné l'offre : Rivière lui répond le 21 avril 1919 : « Certes votre lettre me désole, puisqu'elle me prive de notre collaboration ; mais elle me ravit aussi, car je pense comme vous que le véritable créateur ne doit pas perdre son temps à disserter sur ses tendances et sur ses recherches. Son œuvre s'expliquera bien toute seule. Cependant, si l'envie vous prenait d'écrire non plus sur vous-même, mais sur les autres, sur Debussy par exemple ou sur la musique russe contemporaine, ou sur tel autre sujet, pensez à moi et n'oubliez pas que nos pages vous sont toujours ouvertes » (lettre de Rivière à Stravinski, 21 avril 1919, CH-Bps, Collection Stravinski, Mic 101.1 – 02716).

[23] Henri Ghéon [pseudonyme de Henri Vangeon] (1875-1944), écrivain et critique littéraire français. Très influencé par André Gide, il fait souvent de la critique un prétexte à la création pure. Non spécialisé dans la critique musicale, mais simplement mélomane, il a écrit un livre sur Mozart (*Promenades avec Mozart*, Paris, Desclée de Brouwer, 1932).

[24] Voir chapitre V.

[25] D. Bancroft, « Stravinsky and the « NRF » (1910-1920) », *Music & Letters*, 53/3, juillet 1972, p. 274-283 et « Stravinsky and the « NRF » (1920-1929) », *Ibid.*, juillet 1974, p. 261-271.

[26] H. Ghéon, « Propos divers sur le ballet russe », *NRF*, 4, 1910, p. 199 et 210.

[27] *Ibid.*, p. 211.

[28] H. Ghéon, *NRF*, 1911, VI, p. 251.

[29] H. Ghéon, *NRF*, 1913, X, p. 306.

[30] J. Rivière, « Petrouchka, ballet d'Igor Strawinsky, Michel Fokine et Alexandre Benois », *NRF*, 1er septembre 1911, reproduit dans J. Rivière, *Nouvelles études*, Paris, Gallimard, 1947, p. 10.

[31] *Ibid.*, p. 10.

[32] *Ibid.*, p. 11.

[33] *Ibid.*

[34] J. Rivière, « Le *Sacre du printemps*, ballet d'Igor Strawinsky, Nicolas Roerich et Vaslav Nijinski », *NRF*, août 1913, reproduit dans J. Rivière, *Nouvelles études*, Paris, Gallimard, 1947, p. 69-72.

[35] J. Rivière, « Le *Sacre du printemps* », *NRF*, novembre 1913, reproduit dans J. Rivière, *Nouvelles études*, *op. cit.*, 1947, p. 72-98.

[36] J. Rivière, *Nouvelles études, op. cit.*, p. 72.

[37] *Ibid.*, p. 60.

[38] *Ibid.*, p. 73.

[39] *Ibid.*

[40] St. Walsh, *Stravinsky, A Creative Spring : Russia and France 1882-1934*, New York, A. Knopf, 1999, p. 206.

[41] J.-P. Cap, *op. cit.*, p. 44.

[42] J. Rivière, *Nouvelles études*, *op. cit.*, p. 96.

[43] Cité par M. Raymond, *Etudes sur Jacques Rivière*, Paris, Corti, 1972, p. 174.

[44] Cité par *Ibid*.

[45] A. Schaeffner, *Strawinsky*, Paris, Rieder, p. 45, 48 et 51.

[46] M. Raymond, *op. cit.*, p. 135.

[47] J. Rivière, *Nouvelles études*, *op. cit*., p. 75.

[48] *Ibid.*, p. 79.

[49] *Ibid*.

[50] M. Raymond, *op. cit.*, p. 168.

[51] *Ibid.*, p. 174.

[52] J. Rivière, « La saison russe [sur *Le Rossignol*] », *NRF*, 1er juillet 1914, p. 150-162 ; reproduit dans J. Rivière, *Nouvelles études*, *op. cit.*, 1947, p. 111, 115 et 118-119.

[53] M. Raymond, *op. cit.*, p. 121.

[54] J. Rivière, *NRF*, juillet 1914 et *Nouvelles études*, p. 119.

[55] « En pensant à ce que j'admirais avant la guerre, je me demandais toujours si je ne m'étais pas trompé. J'étais devenu horriblement méfiant envers mes propres jugements », lettre de Rivière à Stravinski, 29 juin 1918, CH-Bps, Collection Stravinski, Mic 101.1 – 02705.

[56] M. Raymond, *op. cit*., p. 169-181.

[57] Il est intéressant de noter que, sans être le débiteur de Rivière, Taruskin joue sur le qualificatif « humain » pour désigner les tendances de la musique russe. Quelques chapitres de son livre *Defining Russia Musically* ont pour titre : « Chaikovsky and the Human », « Scriabin and the Superhuman », « Stravinsky and the Subhuman », « Shostakovich and the Inhuman » (*Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1997).

[58] J. Rivière, *Nouvelles études*, *op. cit.*, p. 162.

[59] Le violoncelliste Félix Delgrange a dirigé les premières exécutions publiques de quelques œuvres de Stravinski en 1919, dont *Pribaoutki* et *Berceuses du chat*.

[60] J. Rivière, « *Le chant du Rossignol* », *NRF*, mars 1920 ; reproduit dans J. Rivière, *Nouvelles études*, *op. cit.*, p. 161.

[61] Voir le chapitre V.

[62] J. Lacouture, *Une adolescence du siècle. op. cit.*, Paris, Seuil, 1994, p. 504-505.

[63] Voir *infra*.

CHAPITRE VII

André Schaeffner

Dans le domaine français, et en matière d'exégèse de l'œuvre de Stravinski, Schaeffner a été l'héritier direct de Jacques Rivière. Comme lui, il a eu des doutes sur le nouveau style du compositeur dans les années vingt mais il a continué à vouer un culte au meneur de la musique contemporaine. Très vite, la confiance que Stravinski lui a accordée et la mission de représentation de son art qu'il lui a confiée ont fait de Schaeffner « l'exégète officiel français » dans les années trente, à l'instar de ce que fut Lourié dans les années vingt.

1. Repères biobibliographiques

Premier ethnomusicologue français, André Schaeffner (1895-1980) est surtout connu pour son ouvrage intitulé *Origine des instruments de musique* (1936) [1] qui a ouvert la musicologie au champ des musiques du monde. Dans le cadre de la fameuse mission Dakar-Djibouti de 1931, il avait été le premier à se rendre en Afrique pour observer les musiciens dans le cadre de leur vie quotidienne. Autre ouvrage remarqué à sa parution en 1926 : le premier livre en français sur le jazz, dont il soulignait les racines afro-américaines [2]. L'orientation de ces travaux suscitait la méfiance à une époque « particulièrement sourde à ce qu'on appelait alors « la barbarie licite des nègres » » [3]. Futur fondateur, en 1929, du département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, Schaeffner n'en est pas moins resté un grand musicologue passionné par l'art musical et les compositeurs de sa propre société.

C'est un « musicien soucieux des hommes autant que des instruments » [4]. Sa formation combine ces divers aspects puisqu'elle va de l'enseignement traditionnel de la musique à l'anthropologie et la sociologie. Elève à la *Schola cantorum*, à l'Ecole du Louvre, il reçoit aussi les enseignements de personnalités aussi éminentes que Romain Rolland et Marcel Mauss.

En plus de l'ethnographie, la musique moderne fut l'autre grande passion que Schaeffner a nourrie tout au long de sa vie. Ami proche de Stravinski, de Poulenc, d'Auric, de Boulez, il a soutenu la création contemporaine avec conviction dans les divers postes qu'il a occupés : secrétaire de l'Orchestre symphonique de Paris de 1925 à 1929, fondateur des Concerts de la Pléiade durant l'Occupation et chercheur infatigable dans tous les domaines de la musicologie. A côté de ses travaux ethnographiques, Schaeffner laisse des études incomparables sur ses deux compositeurs favoris : Claude Debussy et Igor Stravinski [5].

Dès 1920, il avait fait ses débuts de critique musical auprès de diverses revues françaises : *Le Ménestrel* (de 1920 à 1929), *Paris-Midi* (en 1925), *La Revue musicale* (1925 à 1929), *Beaux-Arts* (en 1932-1933). Schaeffner laisse aussi une édition des lettres de Friedrich Nietzsche à Peter Gast ; dans cet ouvrage d'érudition, Schaeffner traite de la question – capitale pour lui – de l'origine du théâtre [6]. Son approche de l'art musical a été synthétisée par sa seconde épouse : « Musicien par formation, esthéticien par ses goûts, ethnologue par option professionnelle, il a choisi un chemin que personne n'avait parcouru avant lui et l'a poursuivi seul, accordé à un rythme qui était celui de sa personnalité polyvalente » [7].

Dans le cadre de notre travail, nous considérerons, d'une part, les relations entre Schaeffner et Stravinski au travers du prisme de la correspondance, de l'autre, les contributions de Schaeffner à l'histoire de l'exégèse stravinskienne.

2. La correspondance Stravinski – Schaeffner

La situation des archives

Les archives d'André Schaeffner sont réparties en deux fonds : l'un est conservé à Paris à la Bibliothèque musicale Gustav Mahler et l'autre, à Bâle à la Fondation Paul Sacher. Le fonds parisien comprend les lettres envoyées au musicologue – et une importante série de dossiers documentaires remplis de notes personnelles et de coupures de presse ou d'articles. Ces recueils présentent des thèmes aussi variés que « Le romantisme allemand et la musique », « Jean-Jacques Rousseau », « Acoustique musicale », « Architecture moderne », ou encore « Phonographie et musique automatique ». Dans l'inventaire du fonds daté de décembre 1996, ces dossiers sont au nombre de quatre-vingt-un [8]. Le dossier « Stravinski », qui fait partie de cet ensemble, comprend lui-même plusieurs sous-dossiers que nous examinerons ici. Le fonds Schaeffner déposé à Bâle reflète davantage les activités ethnomusicologiques, mais il est encore en cours d'inventaire.

C'est donc à Paris que l'on trouve les lettres de Stravinski à Schaeffner. En les associant aux lettres de Schaeffner à Stravinski présentes dans le fonds du compositeur à Bâle, la correspondance peut être appréhendée dans sa totalité. L'échange épistolaire ainsi réuni comprend cinquante lettres – trente-trois de Schaeffner et dix-sept de Stravinski –, réparties entre 1929 et 1962, avec une concentration forte entre 1929 et 1931.

Stravinski et Schaeffner

La rencontre de Stravinski et Schaeffner remonte au mois de juin 1929 alors que le compositeur avait émis le désir de rencontrer le musicologue après avoir lu un

article que celui-ci lui avait consacré [9]. A la suite de ce premier entretien, les deux hommes vont échanger une correspondance très soutenue durant toute la première moitié des années trente. Les affaires qui les réunissent sont variées. La rédaction de la monographie que Schaeffner consacre à Stravinski en sera le sujet principal jusqu'en 1931, mais en tant que secrétaire de l'Orchestre symphonique de Paris, Schaeffner intercède aussi auprès de Stravinski pour l'organisation de concerts. Peu à peu, au fil des échanges, une véritable amitié s'installe ; la liberté de parole et la complicité qui en ressortent tendent à le prouver. Stravinski n'hésite jamais à demander conseil à Schaeffner et, de ce point de vue, leur réflexion commune sur la recherche d'un titre pour la symphonie chorale de 1930 – future *Symphonie de Psaumes* (titre suggéré par Schaeffner) – est un des épisodes les plus révélateurs [10].

A partir de 1932, Schaeffner poursuit ses échanges épistolaires avec Stravinski alors qu'il est en mission ethnographique en Afrique. Il expose toujours très simplement au compositeur le fruit de ses recherches et de ses découvertes ou l'objet de ses travaux avec un respect constant. L'invariable manière de s'adresser au « Maître » révèle une déférence – voire une certaine soumission – au compositeur, alors que celui-ci s'adresse à « Mon Cher Schaeffner », formule rare sous cette plume souvent hautaine et distante.

Bien que la fréquence des échanges diminue sérieusement après le départ du compositeur aux Etats-Unis – phénomène que l'on observe de manière générale pour tous les correspondants européens de Stravinski –, Schaeffner continuera épisodiquement à le tenir informé des travaux qu'il lui consacre et des aléas de la vie musicale parisienne.

3. Découverte de Stravinski

Premiers essais critiques

Le premier essai de Schaeffner consacré à une œuvre de Stravinski, écrit à l'occasion de la création en juin de *Noces* par les Ballets russes, date de 1923 [11]. Le musicologue conçut l'événement comme à l'origine de son intérêt constant pour la musique de Stravinski [12]. Très vite, l'auteur du *Sacre* a incarné pour lui le médiateur entre les deux cultures, occidentale et orientale. Ce premier compte rendu de Schaeffner est teinté d'impressionnisme, à la manière de Jacques Rivière. Moins porté vers l'analyse technique que vers l'évocation descriptive, Schaeffner relie *Noces* au caractère fondamentalement religieux de la production de Stravinski et souligne « une note de tristesse qui sonne dans tout son art » [13]. Dans la renonciation à l'expression de l'émotion, que Schaeffner déplore, on retrouve les déceptions de Jacques Rivière. Schaeffner dépassera ce point de vue peu à peu.

Le compte rendu qu'il consacre à l'*Octuor* à l'automne 1923 contient des réserves très nettes : le musicologue ne fut pas, au début, un défenseur acharné et inconditionnel de Stravinski. Les caractéristiques qu'il met en évidence sont proches de celles que la critique dénonce généralement à l'époque, c'est-à-dire de la déception face au détachement progressif de Stravinski par rapport à son fond slave. Schaeffner parle en outre d'une musique « sans appel direct à notre cœur », du danger de voir « la science l'emporter sur la sensibilité », ou encore du « mirage d'une *musique pure* dépourvue de tout colifichet national » [14].

Si Schaeffner a été dérouté par les premières œuvres « néoclassiques » de Stravinski, c'est peut-être parce qu'il avait écrit quelques mois auparavant un article assez étendu pour l'*Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*, où il mise encore sur le russisme de Stravinski comme sur une qualité fondamentale et inaltérable de son art [15].

A côté du caractère russe, Schaeffner met en évidence le renouvellement perpétuel de Stravinski. « Homme de théâtre » selon Schaeffner, Stravinski investit tous les paramètres de la musique par rapport au sujet, tout en préservant l'action autonome de la musique. La raréfaction du lyrisme, l'investissement dans le rythme et les préoccupations contrapuntiques sont destinés à conférer à la musique de Stravinski une valeur de « musique pure ». Peu à peu, Schaeffner investira fortement ce trait au point de faire de la notion de « musique pure », qu'il avait d'abord dénoncée comme un « mirage », un des piliers de son exégèse stravinskienne.

Premier combat esthétique. Le cercle de Georges Bataille

Quelques années après ces premiers articles, limités dans leur objet et qui n'étaient pas destinés à encenser la musique de Stravinski, Schaeffner adoptera une vision plus élevée de sa production en se lançant, en 1929, dans la rédaction d'un article esthétique pour la revue *Documents*, revue d'avant-garde dirigée par l'écrivain français Georges Bataille (1897-1962).

Le fait que Schaeffner adhère au cercle de Bataille via sa nouvelle revue n'est pas anecdotique. Un tel choix répond à une conception bien définie de l'art et de l'esthétique. On ne peut s'empêcher de faire le parallèle entre le concept de « littérature authentique » défendu par Bataille et la conviction naissante de « musique pure » chez Schaeffner.

La revue *Documents*, qui a compté quinze numéros en deux ans (1929-1930), fut cet organe suscité par Georges Bataille, Michel Leiris, Georges Limbour et André Masson, contre Breton et les fidèles du surréalisme auxquels ils reprochent de subvertir et de sublimer la matière [16]. Bataille veut une interrogation de type épistémologique, portant sur l'appréhension des savoirs, sur le choix des faits scientifiques qui doivent être analysés par l'histoire, l'histoire de l'art, l'anthropologie [17]. Ce fondement sur les savoirs se reflète d'ailleurs dans le sous-titre de la revue : *Doctrines, Archéologie, Beaux-arts, Ethnologie*.

Dans *Documents*, les auteurs sont invités à s'interroger sur « les œuvres d'art les plus irritantes » et sur « les faits dont les conséquences ne sont pas encore définies » [18]. Stravinski fut le seul compositeur contemporain analysé dans la revue à travers les deux articles de Schaeffner [19]. Publiés en 1929, l'année même où Schaeffner fonde le département d'ethnologie musicale du Musée de l'Homme, ces textes reflètent la volonté de Schaeffner, désormais inaltérable, d'unir le discours sur l'art à la science et au savoir. L'histoire et la sociologie nourriront toutes ses analyses musicales.

Dans l'article « Igor Strawinsky, musicien vivant », Schaeffner voit en l'artiste, le musicien qui hante la pensée esthétique contemporaine : « Il l'a défaite, éclaircie, ordonnée à neuf ». Stravinski a appris la relativité de toute audace, de toute « grandeur en art » : « Si le *Sacre du printemps* vient heurter les habitudes du public, les dernières œuvres de Strawinsky ne font que passer à côté de ces mêmes habitudes – qui s'en

trouvent bien plus « choquées » dans leur suffisance, mais ignorent, méprisantes, un art qui sache se passer d'elles » [20].

Sont évoquées ensuite les résistances de la critique récente à l'égard de Stravinski – résistances qui portent essentiellement sur l'incompréhension d'une production en perpétuelle « rupture ». Schaeffner y oppose la vision du renouvellement, la fidélité continue du compositeur à lui-même et se penche sur les liens qui unissent ses œuvres entre elles. Selon lui, l'unité de la production ne peut être mise en doute car elle répond et adhère à des éléments forts de la personnalité de Stravinski : il s'agit des « trois motifs auxquels Strawinsky, quand bien même évoluerait son langage, revient toujours, leur empruntant le caractère de ses images sonores, de ses styles » [21].

> Motif du *féerique*, dont *L'Oiseau de feu*, puis le *Rossignol* ou le *Chant du rossignol*, enfin le *Baiser de la Fée* nous montrent le cours ininterrompu chez qui eut sa jeunesse ravie par les ballets de Tchaïkowsky et par les opéras de Rimsky-Korsakow et sut traduire à son tour et mieux que quiconque, la tiède magie des berceuses, le vol lumineux des oiseaux enchantés, leur langage éperdu et à leur tour charmeur, les métamorphoses, la luxuriance orientale des contes où la destinée des humains tient à la malice ou au pouvoir bienfaisant des Esprits.
>
> Motif du *forain*, parfois coupé de fantastique, comme avec les marionnettes de *Petrouchka* et le Diable de l'*Histoire du soldat* : foire triviale et familière, ronde comme les cibles sur les cartons de tir ou le petit manège de la grand'place, plus crûment colorée que le « carnaval » schumanien, non moins indifférente à qui, solitaire, se heurte à tant de mécanique et de joie mate ; mais derrière les accords écrasés de l'accordéon, empruntant parfois le cornet à pistons de la parade, surgit la menace de l'irréel qui s'en vient dépasser, doubler le réel, ou dont le réel n'était que la fausse apparence, âme des automates ou vêture humaine du diabolique ; et, dès lors, un style forain dépouillé de toute fin pittoresque. […]
>
> Motif enfin, d'une définition malaisée, où se résumeraient toutes les violences, les sonorités rogues, hargneuses, la puissance tragique, les échappées religieuses de l'art strawinskien ; motif commun aux œuvres non pas de plus grandes dimensions, mais de dynamisme plus intense et que leurs sujets portaient au cosmique, au monumental – tels la consécration du printemps, les rites des noces, la fatalité. […]

Une telle tentative de trouver des clés susceptibles de montrer l'unité de l'œuvre de Stravinski pourrait laisser présumer d'une sorte de déroute de l'exégèse tant les critères sont subjectifs et descriptifs, donc à l'encontre totale des principes stravinskiens de l'époque. Elle témoigne plutôt d'une génération désemparée par l'absence totale de toute grille de lecture de ces œuvres et le défaut de code qui précède la composition. Schaeffner évoque la contrariété des critiques face au phénomène Stravinski : « Les œuvres leur appartiennent, Strawinsky leur échappe. Sans doute est-il difficile de suivre un grand musicien qui, parce qu'il est vivant, prête à maintes surprises et répond mal à notre attente nerveuse ? » [22].

Schaeffner n'a certes pas fait œuvre de visionnaire. Il ne faut pas y voir une méthode, mais rien de plus que la critique descriptive et impressionniste d'un essai littéraire. En cela, Schaeffner se révèle un héritier de Jacques Rivière et de sa critique créative dont on sait que Schaeffner l'a lue et assimilée, tant il la cite dans ses propres travaux. L'intuition du critique de voir bientôt le compositeur revenir à son « œuvre russe interrompue » non seulement étonne, mais témoigne aussi davantage d'une

attente ou d'un espoir que d'une intuition latente très forte, même dans les sphères les plus élevées de la critique.

A en croire Schaeffner, Stravinski n'aurait pas apprécié l'invocation des « trois motifs » pour cerner les constantes de sa production. Et c'est suite à la lecture de cet article que Stravinski manifestera le désir de rencontrer le musicologue. Denise Paulme-Schaeffner a laissé quelques lignes relatives à cette rencontre :

> Dans une interview donnée à la Radio quelques mois avant sa mort, [Schaeffner] lui-même a rapporté ce que fut sa première entrevue avec Igor Strawinskiy. La revue d'avant-garde *Documents* avait publié dans son premier numéro, daté d'avril 1929, un article : « Igor Strawinsky musicien vivant ». Ayant lu ce texte, l'auteur du *Sacre* voulut connaître son auteur ; le chef d'orchestre Ernest Ansermet servit d'intermédiaire. « Le 5 juin 1929 – rapporte Schaeffner – j'allais rendre visite à Strawinsky dans son studio de la maison Pleyel. Il me reçut d'abord aimablement, puis subitement changea de ton, me reprochant avec violence ce que je disais de lui dans mon article. Je n'en revenais pas, je croyais entendre *Le Sacre* tomber sur ma tête. Son principal reproche venait de ce que, selon lui, je voulais limiter à trois les domaines de son inspiration : le féerique (*Le Baiser de la fée*), le forain (*Petrouchka*), le cosmogonique (*Le Sacre du printemps*). Je me défendis tant bien que mal. Il se calma peu à peu, apprenant que je préparais un livre sur lui. Par la suite, il m'accorda plusieurs entretiens, m'accueillit même chez lui à Nice durant plusieurs jours. Ainsi commença une vive amitié. Je lui lisais mon livre à mesure que je l'écrivais… » [23].

4. Le livre

Selon le témoignage qui précède, très éclairant sur les circonstances qui ont entouré la rédaction du livre de Schaeffner [24], le compositeur formule une commande implicite au musicologue : il soutiendrait l'entreprise de Schaeffner à condition que lui-même y prenne une part active.

Divers éléments témoignent de sa volonté d'en savoir plus sur le travail que Schaeffner entreprenait sur son œuvre, ce dernier ayant annoncé son projet dans l'article de la revue *Documents*, paru au mois d'avril. Le compositeur a-t-il souhaité rencontrer le musicologue avec la perspective consciente de s'immiscer dans son travail, de le mettre sous contrôle ? Peut-être Stravinski a-t-il voulu s'associer directement au projet du musicologue pour voir enfin paraître *le* livre qu'il cautionnerait. Toutes les données factuelles que nous avons pu collecter concernant la rédaction de l'ouvrage tendent à prouver qu'il s'agit bien d'un ouvrage de collaboration. Si au départ Schaeffner envisageait le travail en solitaire, l'intérêt et l'intervention de Stravinski ont représenté pour lui une aubaine et une plus-value devenue le fondement même de son travail.

Le livre, intitulé simplement *Strawinsky*, parut en mai 1931 aux éditions Rieder, dans la collection « Maîtres de la musique ancienne et moderne ». La maison Rieder accueillait les productions des milieux universitaires ; elle sera d'ailleurs reprise par les Presses universitaires de France en 1939. En 1923, elle avait créé la revue *Europe* patronnée par Romain Rolland à laquelle Schaeffner contribuera [25].

Circonstances de la rédaction

Schaeffner est donc le premier à avoir publié un ouvrage sur la base d'entretiens avec le compositeur. Il y voit l'atout majeur de son livre et le mentionne dès les premières pages :

> Nous sommes reconnaissants à Igor Strawinsky de l'aide spontanée qu'il nous a accordée dans ce travail ; de sa bouche nous eûmes la confirmation ou la révélation même de divers faits concernant sa propre biographie ou la création de ses œuvres ; et, à tort ou à raison, nous avons rejeté dans le domaine illimité de la légende toute anecdote sur Strawinsky, toute parole prononcée par lui mais dont nous n'aurions pu établir nous-même la lettre exacte [26].

Il s'agit de cerner dans quelle mesure le compositeur a apporté son aide au rédacteur ; ce n'est qu'une fois le degré d'implication évalué que l'on pourra dégager les lignes de force de l'ouvrage. *A priori*, l'intervention de Stravinski en fait un moyen de promulgation de ses propres points de vue esthétiques et non la réflexion d'un exégète qui prend de la distance vis-à-vis de son objet.

Au fil de la correspondance entre les deux hommes entre 1929 et 1931, on peut lire l'investissement par Stravinski. En outre, dans les « Carnets de notes » de Schaeffner, on découvre une chronologie des rencontres qui témoigne d'un certain fanatisme :

> [Extrait du cahier 1920-1937 [27]]
> – Mercredi 5 juin 1929 : entretien avec Strawinsky de 11h à 12h$^{3/4}$ du matin
> – Lundi 10 juin : 2e entretien avec Strawinsky de 3h à 5h$^{1/2}$ et de 7h à 9h passées
> – Jeudi 20 juin : 3e entretien avec Strawinsky de 7h à 8h du soir
> – Vendredi 21 juin : 4e entretien de 7h du soir à minuit $^{3/4}$
> – Jeudi 26 septembre : 5e entretien de 4h$^{3/4}$ environ à 7h$^{1/2}$
> – Mercredi 2 octobre : Dîner avec Igor Strawinsky
> – Lundi 7 octobre : Strawinsky me joue son *Capriccio* et je lui lis le chapitre sur le *Sacre*
> – Vendredi 11 octobre : plusieurs rencontres dans le studio et dans le hall Pleyel.
>
> [2e extrait du même cahier, daté du 6 avril 1931 [28]]
> *Igor Strawinsky* Commencé le 11 juin 1929
> Chapitre sur le *Sacre* commencé le 18 juillet
> [Chapitre] fini en octobre
> Repris le début en juillet 1930,
> achevé en septembre.
> Chapitre sur *Petrouchka* commencé le 30 septembre
> Chapitre sur *Le Rossignol* commencé le 5 février 1931
> Livre fini le lundi de Pâques 6 avril 1931
> Reçu le livre le samedi 6 juin
> (le 5 juin 1929, je faisais la connaissance d'Igor).

Robert Craft précise que Stravinski a aussi accordé plusieurs entretiens à Schaeffner non seulement à Paris à l'automne 1929, mais aussi au début du mois de janvier 1930 à Nice, où il l'invita à examiner des documents, ainsi qu'à Pâques de la même année [29]. Outre ces témoignages de réunions de travail, la correspondance entre

les deux hommes montre que le compositeur a suivi de près le travail de rédaction et d'autant plus qu'il a apporté ses propres corrections aux épreuves.

Schaeffner à Stravinski, 10 mai 1931

Je vous adresse les premières épreuves de la fin de mon livre. Un peu au hasard, j'y ai reporté quelques-unes des corrections faites sur l'exemplaire que possède maintenant l'imprimeur. […] Dans le cas où vous trouveriez une erreur matérielle grave que je vous prierais de m'en aviser *aussitôt*. J'espère que le ton de toute cette fin ne vous déplaira pas trop. Comme me l'a demandé mon éditeur c'est sur le dernier chapitre que, dans la seconde édition du livre, se jouera la plus grande partie des remaniement futurs [30].

Stravinski à Schaeffner, 15 mai 1931

Mon cher Schaeffner,

Ci joint, je vous retourne les épreuves de vos pages. Je les trouve très denses et c'est ce que j'aime.

J'ai corrigé les quelques fautes remarquées et modifié ce qui suit :

- page 23 = *vieux* opéras russes
- [page] 24 = mis entre parenthèses – premiers et seconds violons etc… car votre phrase « divisé en six premiers et seconds violons » n'est pas assez claire (6 I Vons ou 6 I et II en tout, c'est à dire 3 Iers et 3 IIds), ni utile (le nombre des autres instruments manque) pour ceux qui veulent avoir un renseignement exacte [*sic*] sur ce point.
- Page 37 = mieux vaut dire « chœur mixte », car la partie des dessus devrait fatalement être doublée par des soprani […] la force leur manquant vis à vis des ténors et basses
- A revoir page 16 = témoignent – ce mot se rapporte au mot concertino, pourquoi alors au pluriel ?
- Page 22 = prière modifier toute cette phrase marquée [signe de renvoi aux épreuves] pour ne pas toucher au point faible : l'amour propre d'un auteur de livret. J'aurais dit comme suit : « chargé d'extraire de ce conte la matière d'un livret d'opéra bouffe, également en vers, Boris Kochno le compose avec ses emprunts directs à Pouchkine, en collaboration étroite avec Strawinsky »
- Page 23 : ajouté [*sic*] « vieux » car simplement « opéras russes » n'est pas juste et n'explique pas sur quoi j'attire l'attention avec mon ouverture de *Mavra*, car cette ouverture est un rideau et non une introduction.
- Page 24 : <u>c</u>oordonné ou <u>o</u>rdonnés ? La première lettre me confond.

Excusez ce grifonage [*sic*] – manque absolu de temps !

En toute hâte,

Votre Strawinsky [31]

Schaeffner à Stravinski, 22 juin 1931

Vous avez dû voir que j'ai tenu compte des corrections que vous me demandiez […]. Dans l'édition suivante, nous pourrons faire encore d'autres remaniements ou adjonctions. J'aurais du reste à cet égard un service à vous demander : c'est de lire à tête reposée mon livre d'un bout à l'autre et de me faire des remarques sur des choses qui ont pu vous échapper. Je voudrais d'ailleurs que la seconde édition fût absolument parfaite [32].

Bien que la seconde édition envisagée par Schaeffner n'ait jamais vu le jour, les archives du musicologue recèlent plusieurs dossiers relatifs à un nouveau projet de livre plus ambitieux consacré à Stravinski [33].

Au terme de la chronologie des faits, on peut encore situer l'envoi du livre par l'auteur au compositeur le 9 juin 1931 avec la dédicace : « Au maître Igor Strawinsky, en le remerciant de tout l'enrichissement qu'il a bien voulu donner à ce livre de foi et d'amour avec ma respectueuse admiration. André Schaeffner ». La bibliothèque de Stravinski contient trois exemplaires de l'ouvrage ; aucun ne porte d'annotations de sa main (mises à part deux coquilles) : le contenu serait conforme à sa pensée.

En somme, Stravinski avait trouvé en Schaeffner un musicologue fanatique de son art. La forte implication de Stravinski dans l'élaboration de l'ouvrage est confirmée par les preuves externes qui viennent d'être exposées ; elle est par ailleurs évoquée et mise en évidence dans la préface comme une garantie pour le lecteur de fidélité à la pensée du compositeur :

> Nous croyons nécessaire, à l'heure où se répandent déjà bien des légendes sur Strawinsky, où une information peu sûre porte à une témérité des théories sur son art, d'éclairer en sa présence de nombreux points de son histoire et de l'histoire de chacune de ses œuvres. La genèse de celles-ci, les intentions – qui furent précises – de leur créateur, les moyens techniques qu'il choisit à cet effet, la succession chronologique des œuvres et leur degré de parenté formelle, – voilà d'abord la matière de notre étude et qui pourra dans une certaine mesure fixer entre quelles limites doit jouer l'interprétation de l'art strawinskien [34].

« Fixer l'interprétation » et « [réduire] les légendes répandues » : telles sont les directives incontournables de Stravinski. Nous y reviendrons dans le chapitre consacré à ses propres productions littéraires où ces injonctions sont récurrentes.

On peut donc difficilement parler ici d'un ouvrage d'exégèse musicale au sens strict puisque tout le matériau et les clefs d'analyse semblent avoir été confiés à l'auteur par le compositeur. C'est là un point de critique historique résolument neuf et capital, qu'il est désormais nécessaire de garder à l'esprit pour toute lecture future de l'ouvrage.

Les réponses à Schloezer

Peu avant que Stravinski n'émette le désir de recevoir André Schaeffner, et le rencontre effectivement en juin 1929, il venait de recevoir, au mois de mai, l'exemplaire du livre de Schloezer qui, nous l'avons vu, l'avait fort irrité. On ne peut manquer de voir un lien entre les deux faits, tant leur proximité est grande, et d'émettre l'hypothèse d'une volonté du compositeur de répondre indirectement aux points litigieux soulevés lors de sa lecture du Schloezer.

Prenons deux points désapprouvés par Stravinski : la question de la présence de thèmes populaires dans le *Sacre* et celle de l'origine du texte de *Noces*. En examinant l'explication donnée par Schaeffner, on peut désormais évaluer la mise au point opérée à ce sujet pour rétablir une vérité prétendument déformée par Schloezer.

Stravinski niait catégoriquement (dans ses annotations marginales) la présence de mélodies empruntées au folklore dans le *Sacre*, mise en évidence par Schloezer [35]. Dans l'ouvrage de Schaeffner, on trouve l'affirmation selon laquelle le premier thème

exposé au basson dès la deuxième mesure du *Sacre* « est le seul de toute la partition qui ait été emprunté au folklore russe ». Informé par Stravinski, Schaeffner précise encore que « ce thème figurait dans un recueil de chansons lituaniennes » [36].

Stravinski (à travers Schaeffner) évoque et reconnaît ainsi du bout des lèvres son recours au folklore russe, mais le minimise à l'extrême : « un seul thème ». De fait, les recherches modernes ont prouvé combien l'imagination musicale de Stravinski avait été stimulée par la manipulation de chansons populaires [37]. Manifestement, il y avait dans les propos de Schloezer un point de l'exégèse des œuvres du compositeur que ce dernier ne voulait pas voir exposé. En citant comme emprunt au folklore un seul thème, alors que les emprunts à la tradition populaire fondent toute sa première période créatrice et le *Sacre* en particulier, Stravinski craint apparemment de voir révéler un « secret » de son travail compositionnel. Il ne faut pas oublier non plus que, de par ses activités ethnomusicologiques, Schaeffner représentait une autorité en la matière par rapport à Schloezer. A l'évidence, c'est bien le compositeur qui freinait toute investigation dans ce domaine.

Schaeffner cite précisément le recueil d'où les textes utilisés pour *Noces* sont tirés : les chants de noces du recueil de poésies populaires de Pierre Kiriéievski [38]. C'est à cette anthologie que Stravinski avait renvoyé Schloezer en l'interpellant dans la marge : « Si voyez Kiriéievski ! » [39]. Il s'agit donc de combler les lacunes qu'il avait décelées dans la première monographie publiée sur son œuvre.

Schaeffner cite encore deux autres noms sans mentionner cette fois les références précises : « les recueils de Sakharoff [40] et le dictionnaire des expressions russes de Dal [41] » [42]. Schaeffner ne fait cependant aucune référence à un éventuel « remodelage » des textes par Stravinski, comme l'insinuait Schloezer. Là encore les recherches récentes ont donné raison à Schloezer. Goubault résume en ces termes les recherches musicologiques des deux dernières décennies à propos de cette œuvre : « Le musicien [Strawinsky] a établi un montage d'épisodes-types, de dictons, de phrases, de mots traditionnels de noces russes, dont certains n'ayant pas de signification très précise ont été choisis en vertu de leur « salive musicale » » [43]. Schloezer avait pressenti cette manipulation en déclarant que les textes de *Noces* « appartenaient » au compositeur [44]. Les éléments du dossier le prouvent, Stravinski avait lui-même volontairement étouffé certaines prétentions des musicologues à comprendre avec trop d'acuité sa technique de travail.

Le *Strawinsky* de Schaeffner [45] est resté la référence pour tous les futurs exégètes. Jacques Handschin, par exemple, lorsqu'il rédige son opus *Igor Strawinski* [46], en 1933, écrit au compositeur une lettre qui témoigne qu'il utilise le livre de Schaeffner pour son propre travail [47]. Comme Handschin, les auteurs ont longtemps cité la monographie de Schaeffner, convaincus, de façon aveugle et instinctive, de citer le compositeur lui-même.

Aussi fut-il le seul ouvrage publié en français entre 1931 et 1948 alors que de nombreuses études sortaient de presse chaque année partout ailleurs et dans toutes les langues. Avec Schaeffner, Stravinski a livré la « monographie officielle ». Elle a été reçue comme telle au point de devenir incontournable avant la parution du livre d'Alexandre Tansman en 1948 [48].

Caractéristiques et apports de l'ouvrage

Le plan de Schaeffner s'oppose en tous points à celui de Schloezer. Ce dernier ambitionnait une critique philosophique et s'était aventuré au jeu des théories. Schaeffner explique d'emblée sa démarche : « Partisan d'une esthétique musicale qui n'émane que de l'étude directe des problèmes historiques, morphologique […] nous n'avons su mieux faire, vis-à-vis d'un contemporain – lui-même observateur lucide de son art – que de nous en tenir le plus possible à la ligne d'un *récit* exact et par là fertile » [49]. L'ouvrage de Schaeffner se veut « rectificatif ». Dans cette optique, et à la différence de Schloezer, Schaeffner refuse toute théorisation et tout esprit de système. Il part des *faits* biographiques et musicaux, des déductions tirées, il évite toute généralisation, travers où il était tombé dans l'article « Strawinsky musicien vivant » en 1929.

La partie technique consiste en l'analyse de chaque œuvre présentée dans l'ordre chronologique ; elle est proportionnellement très importante de sorte que l'ouvrage s'adresse en priorité aux musiciens. Schaeffner s'applique à démonter les mécanismes harmoniques et à situer les influences qui ont enrichi Stravinski, de Bach à Debussy en passant par Tchaïkovski. Les pages de Schaeffner ne prennent tout leur sens que si l'on a les partitions sous les yeux. Sinon, pour les lecteurs du début des années trente, le livre produit l'impression floue qu'ils sont témoins d'un cas artistique passionnant à propos duquel Schaeffner invite à la lucidité.

Schaeffner distille au fil des pages, et au fur et à mesure des œuvres, quelques éléments de réponse aux grandes énigmes soulevées par les autres exégètes : le russisme de Stravinski et le problème de rupture dans le style.

A la première interrogation, Schaeffner répond par bribes à divers endroits de l'ouvrage, sans confier au lecteur une réponse vraiment structurée par rapport à l'appartenance de Stravinski. Dans l'introduction biographique, il se réfère clairement à l'identité slave de Stravinski. En revanche, dans les analyses d'œuvres, cet aspect n'est pas abordé en tant que caractéristique fondamentale. Si Schaeffner évoque souvent les emprunts du compositeur à sa culture d'origine, il insiste davantage sur le destin de Stravinski, à la croisée de nombreuses influences européennes [50], et sur son souci d'universalité. Schaeffner veille sur l'image du compositeur déjà dessinée par Ramuz : « Je pensais que beaucoup de choses vous étaient permises… parce que vous n'étiez nulle part un étranger sur la terre, nulle part vous ne pouviez l'être, n'étant nulle part privé de rapport avec les choses, avec la vie, nulle part séparé de l'Etre, ce qui est le plus grand des dons » [51].

Quant à la remise en cause de la rupture stylistique chez Stravinski, elle innerve tout l'ouvrage. Schaeffner, par ses analyses successives, vise à déceler les survivances de détails d'écriture d'une œuvre à l'autre. Tel est l'objet de la conclusion : « Derrière [la multiplicité des œuvres] s'est exercée la réflexion solitaire d'un même homme, avec cette lucidité et avec ce réalisme, avec ce sérieux et avec cette poésie grave qu'il porte et transmet aux choses qu'il fait siennes. Derrière quoi se déroule un seul et même art dont probablement par la suite on soulignera l'unité, multiple et errante » [52]. Enfin, Schaeffner envisage la personnalité artistique de Stravinski dans le contexte de la musique contemporaine française – contexte qui rend évidente sa position de chef

de file. L'auteur alimente donc le mythe, déjà élaboré par Rivière plus de quinze ans plus tôt : Stravinski doit devenir le guide de toute une génération.

L'un et l'autre comme auteur

En somme, Schaeffner a produit un discours stravinskien, un précis de la doctrine orthodoxe du stravinskisme. Si l'examen des faits, les analyses des procédés et du style, le récit des circonstances qui ont présidé à la naissance de chaque opus sont filtrées par le musicologue, ils proviennent directement de la bouche de Stravinski. Dans ce sens, ce livre est à mettre directement en rapport avec les enregistrements des œuvres que le compositeur réalise à la même époque.

Ce livre a été rédigé dans le même contexte que les *Chroniques de ma vie* ou *Poétique musicale*. Il s'agit de travaux de collaboration où la seule différence réside dans la signature. Bien que Schaeffner signe seul en 1931, nous voyons aujourd'hui que l'apport de Stravinski fonde tout l'ouvrage. Le rôle de Schaeffner, outre celui de rassembler, de rédiger, d'ordonner la matière, est aussi, par son nom, par sa profession de musicologue, de conférer une objectivité à l'ouvrage. En somme, le livre fonctionne sur une dualité indissociable : l'intérêt d'un ouvrage présenté dans son introduction comme approuvé par le compositeur, et donc revêtant un caractère « officiel » ; la garantie scientifique et critique que lui confère le nom de Schaeffner.

Apport iconographique

L'ouvrage de Schaeffner est le seul à comporter une iconographie fournie. Il présente un épais cahier de soixante planches photographiques quasi toutes inédites qui illustrent la vie du compositeur de un à quarante-huit ans (des clichés des mises en scène des Ballets russes, la famille, le maître Rimski-Korsakov, les principaux interprètes, les danseurs et des pages autographes). Il est clair que cette imagerie sert un aspect mythographique. Ainsi, selon nous, le dernier cliché qui expose la main droite de Stravinski détonne par sa singularité et renvoie à tout un imaginaire : elle *incarne* le créateur, l'artisan, ou mieux encore le démiurge.

La photo de la main avait été réalisée pour l'article de Schaeffner dans la revue *Documents* de décembre 1929 [53]. Elle s'inscrivait dans une réflexion que Georges Bataille avait exposée dans le même numéro : entre l'image et le texte, un décalage est souvent perceptible ; l'illustration tend à être démonstrative. Quand Bataille parle du « gros orteil » dans un célèbre article [54], il veut dire que la photographie en pleine page d'un seul orteil génère l'idée de dimensions géantes alors que le texte n'exprime pas pour autant l'idée de la démesure. C'est par le même photographe, Jacques-André Boiffard [55], et sans doute au même moment et dans la même perspective intellectuelle, qu'ont été réalisées les photos d'orteils pour Bataille et la photo en gros plan de la main de Stravinski. Il y eut aussi un cliché de l'oreille du compositeur, lequel ne fut jamais publié [56]. A l'évidence, le but de ces deux clichés était de représenter les outils de travail de l'artisan-compositeur : la main et l'oreille. La photo en gros plan, placée à la toute dernière page du livre, invite à garder en mémoire cette image en refermant l'ouvrage, l'image d'une main sèche, ferme et sculptée à l'épreuve du métier.

Schaeffner s'est inscrit dans la théorie de Bataille sur l'image hétérogène et souveraine [57]. En l'occurrence, la main du compositeur n'est pas nécessaire et il

en résulte une distance entre le sens du texte et l'objet de l'image, une sorte de fascination.

Réception

Les critiques parues à la sortie du livre de Schaeffner ont été plus nombreuses que pour l'ouvrage de Schloezer resté, semble-t-il, plus confidentiel. Parmi les critiques que nous avons collationnées, deux tendances contradictoires se dégagent : pour certains, le livre est « authentique », le lecteur peut y voir un ouvrage fiable, la présence implicite du compositeur est précieuse ; pour d'autres, Schaeffner livre un travail contrôlé, illustrant une dévotion presque craintive à l'égard de son maître.

Deux exemples suffiront à illustrer ces positions divergentes. Dans *Candide*, Maurice Bex écrit : « Le livre que vient de publier André Schaeffner […] a été entièrement approuvé par l'auteur. […] Cette monographie a donc le mérite de débarrasser une œuvre nombreuse et d'une diversité troublante de tous les commentaires qui cherchèrent à l'expliquer et n'y parvinrent qu'exceptionnellement » [58]. A l'opposé, Gustave Bret écrit dans *L'Intransigeant* : « un examen, même superficiel, pourrait faire classer [l'ouvrage] dans la catégorie des panégyristes qui n'admettent aucune ombre, si légère fût-elle sur le visage auréolé de leur saint » [59].

Dans beaucoup d'autres comptes rendus, la désapprobation à l'égard de la dimension hagiographique est fortement mise en exergue : elle témoigne du ressentiment de la critique musicale à l'égard d'une dévotion considérée comme mal placée [60]. Beaucoup sont conscients que Stravinski gère son image et le discours sur son œuvre et cela déplaît. Ainsi Gabriel Marcel, qui refusera catégoriquement de rendre compte de l'ouvrage dans la *NRF*, témoigne bien du malaise qui a entouré cette publication. Dans une lettre datée du 7 juillet 1931, Marcel écrit à l'auteur :

> Nulle part dans votre livre je ne sens l'ombre d'un jugement. Vous vous êtes identifié à la conscience technique de Strawinsky par peur de vous refuser comme lui à établir une hiérarchie quelconque de ses œuvres. Ceci me paraît inadmissible. Je ne suis pas surpris qu'il soit enchanté de votre livre ; c'est quelqu'un qui n'admet pas qu'on réagisse. Mais penser c'est réagir. […] [61]

Pour nombre de détracteurs de Stravinski, l'ombre qui plane sur l'ouvrage est une nouvelle occasion de réitérer les opinions anti-stravinskiennes. C'est le cas de Florent Schmitt :

> Je me sépare de Schaeffner à partir de *Mavra*, œuvre sèche, indigente, indifférente, que toutes les littératures du monde ne parviendront jamais à me faire aimer d'amour, non plus que le rigide concerto, le grandiloquent *Œdipus-Rex*, le stagnant *Apollon Musagète*, le « massénetique » *Baiser de la fée*, l'inutile *Capriccio* et toutes ces œuvres plus ou moins régressives de retour à Bach, à Tschaïkowsky, à Ambroise Thomas, jusque et y compris la Symphonie de Psaumes où il ne subsiste plus rien, ou presque, de cette originalité, de cette audace, de cette fantaisie qui, jadis, m'attirèrent vers Strawinsky. […] Qui peut le plus, hélas ! peut le moins ». […] « Félicitons Strawinsky d'avoir trouvé, dès son vivant, un commentateur aussi scrupuleux et qui le comprenne avec lucidité » [62].

L'aspect de collaboration permet de repenser le rapport de Stravinski à ses « *ghostwriters* ». Il s'avère à ce stade qu'il s'agit dans le fond du même processus

engendré par le compositeur : faire écrire ce qui doit être dit pour préserver son image.

5. Vers une théorie du rapport à la critique

En fréquentant Stravinski pendant la rédaction du livre, Schaeffner a hérité de toute l'expression du ressentiment du compositeur à l'égard de la critique. Il faut cependant se garder de penser que Schaeffner s'est laissé totalement manipuler par le compositeur. Ce problème intime de collaboration avec le compositeur fut pour lui un objet de réflexion majeur ainsi qu'en témoigne son article « Igor Strawinsky. Critique et thématique » présent dans le volume d'hommage au compositeur de la *Revue musicale* de 1939. Mais face à cette unique référence bibliographique, le volume des archives de Schaeffner strictement consacré à « Stravinski et la critique » (selon les divers intitulés de ses dossiers) est immense. L'ensemble de la documentation et les notes qu'il a collectées sont considérables et révèlent qu'il fut très préoccupé par le sujet entre le début des années trente et la fin des années cinquante.

L'état et la présentation des divers dossiers d'archives laissent entendre que Schaeffner avait l'intention de consacrer un livre à ce sujet. La preuve est apportée par une lettre à Souvtchinski datée d'octobre 1938 : « J'ai commencé un essai dont je ne vois pas encore très bien les dimensions et qui traite des rapports de Strawinsky avec la critique » [63].

Il s'agissait donc bien là pour Schaeffner d'un domaine fertile, qui le concernait au plus haut point, sur lequel il avait quantité de choses à dire et dont nous ne connaissions jusqu'ici que la pointe de l'iceberg : un seul article publié. Les archives rendent une plus juste idée de la dimension réelle dans la réflexion de Schaeffner.

Une réflexion plus vaste : Stravinski et la critique

Dans le fonds Schaeffner de la Bibliothèque Gustav Mahler, les dossiers compilés par le musicologue en rapport direct avec le thème de Stravinski et la critique sont au nombre de quatre.

Le premier dossier, intitulé « Strawinsky. Evolution d'un style », comprend une trentaine de feuillets. Il s'agit de notes éparses prises par le musicologue, probablement une compilation de notes de lectures. Les considérations, sans unité ni logique, vont des conceptions sur l'art de Proust, Nietzsche ou Gide à des pensées de Dostoïevski sur la Russie en passant par ses propres analyses d'écrits sur Stravinski (de Schloezer notamment) [64].

Un deuxième dossier porte le titre « Strawinsky. Problèmes de la critique ». Outre diverses notes et coupures de presse, on y trouve à l'état manuscrit un projet d'article « Strawinsky juge et jugé » [65]. Si l'intitulé annonce une réflexion bipolaire – Stravinski critique et critiqué –, le faible état d'avancement dans lequel Schaeffner a laissé son brouillon ne nous révèle rien des conclusions qu'il pouvait envisager à ce sujet. Les feuillets dont on dispose aujourd'hui consistent en une simple présentation des grands débats autour de l'œuvre de Stravinski dans les années 1910 et 1920 (Rivière et Schloezer). L'article ayant été écrit vers 1960 [66], il est fort probable que Schaeffner n'en ait jamais écrit que le début.

Les deux derniers dossiers portent les titres « Strawinsky et le ressentiment de la critique » et « La critique contre Strawinsky » [67]. Ensemble, ils semblent répondre respectivement aux deux parties pressenties dans le projet « Strawinsky juge et jugé ». Dans « La critique et Strawinsky », on ne trouve que des coupures de presse et des retranscriptions de comptes rendus concernant les œuvres de Stravinski. En revanche, dans « Strawinsky et le ressentiment de la critique », Schaeffner laisse des notes relatives, d'une part, à la nature de la critique et à ses paramètres en s'appuyant sur la lecture des *Causeries du lundi* de Sainte-Beuve et, d'autre part, à la question psychologique du ressentiment. A ce propos, il lit *La généalogie de la morale* de Nietzsche et *L'homme du ressentiment* de Scheler [68]. Voici un exemple de ses réflexions au départ de Scheler :

> En tant que Scheler se fonde sur la définition donnée par Nietzsche du ressentiment (« besoin, pour prendre naissance, d'un monde opposé et extérieur ») ce reproche de ressentiment ne s'applique pas à Strawinsky. Celui-ci en composant une œuvre ne songe pas à faire le contre-pied d'une œuvre de Bach, de Beethoven, de Schumann, de Wagner. […] Tout au plus Strawinsky a-t-il fait constamment le contraire de ce qu'exigeait de lui la critique. Même observation si l'on se reporte au texte même de Scheler (p. 55) [69]. Jamais nous n'avons vu Str[awinsky] déprécier le bien vers lequel il tendait : Bach, Mozart et Tchaïkowsky. Au XIXe, hommes de ressentiment : Stendhal, Sainte-Beuve, Nietzsche. Egalement Wagner, tel que le voit Nietzsche un homme qui ait [*sic*] bonne fortune de ses musiques et tel qu'il s'exprime sur maints musiciens [70].

Dans la suite du texte, manuscrit et brouillon, Schaeffner cite, sans transition, un extrait d'un article dont l'auteur est facilement reconnaissable ; il s'agit de Schloezer : « C'est le travail d'un fort en thème qui connaît ses auteurs et dispose d'un répertoire de formules et de recettes. Du Bach, du Pergolèse, un petit air de danse dans le goût des pires ballets du XIXe. […] Si l'on aime ça, on ne peut pas aimer réellement Mozart, Bach, Schubert ». Schaeffner annote l'extrait : « Schloezer nous conduit vers une forme de « monisme » » [71].

C'est probablement Schloezer qui a mené Schaeffner à la lecture de Scheler, car dans un compte rendu critique de la *NRF*, le musicologue russe avait écrit : « Les conceptions musicales de Strawinsky relèvent de la psychologie, cela ne fait plus aucun doute pour moi ; la remarquable étude de Scheler, *L'homme du ressentiment*, s'enrichit d'un nouveau chapitre, après la morale, voici l'esthétique. […] Ce ressentiment, nous pourrions en relever diverses manifestations au cours de la carrière du musicien » [72]. On le voit, en lisant et commentant Scheler, Schaeffner a voulu mettre à l'épreuve l'assertion de Schloezer selon laquelle « les conceptions musicales de Strawinsky relèvent de la psychologie » et que le compositeur se serait tourné vers les formes anciennes par crainte de n'être pas en mesure d'en créer de nouvelles. En réponse à cette nouvelle attaque de Schloezer, Schaeffner rédigera en 1939 l'article « Critique et thématique ».

« Critique et thématique »

C'est en grande partie à partir du matériau documentaire accumulé par Schaeffner, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Gustav Mahler, que l'exégète a rédigé en 1938-1939 l'article « Critique et thématique » [73] dont l'épigraphe « Comme j'irais bien,

sans tous ces gens qui me crient que je vais mal ! » (Gide, *Un esprit non prévenu*) figure dans ses notes du dossier relatif au problème « Strawinsky et la critique » [74].

Dans l'article, Schaeffner invoque d'emblée l'impossibilité de faire un procès à la critique. Il n'y aurait aucun sens selon lui, ni à relever toutes ses erreurs, ni en aval à démontrer la stérilité d'une telle activité. En effet, la critique professionnelle lui semble inutile ; le jeu auquel elle se livre est stérile et éphémère. Le jeu où il s'agit de dire « J'aime ou pas ; c'est beau ou pas » répond à une échelle de valeurs qui ne repose que sur le goût du jour – bien plus que sur la subjectivité – et n'a donc aucune stabilité. « Nous sommes de ceux qui ont entendu successivement, ou même simultanément, condamner Debussy au nom de Beethoven et de Wagner, et moquer ceux-ci au nom du premier » [75], dit Schaeffner. Après une brève évocation de la critique qui existe entre les compositeurs eux-mêmes, tout aussi décevante et preuve de leur propre étroitesse d'esprit, Schaeffner en vient à établir deux formes de critiques seules valables et fécondes à ses yeux.

La première relève de l'essai littéraire destiné à faire pénétrer l'auditeur dans les méandres de l'œuvre. Il peut s'agir d'un mode de traduction qui se rapproche de la psychologie ou de la littérature, mais qui, pratiqué avec rigueur, peut donner de bons résultats sur « ce qui se passe à l'audition ». On n'hésitera pas à avancer ici que le modèle implicite de Schaeffner pour ce type de critique est celui de Jacques Rivière, que nous avions défini comme « critique impressionniste » [76]. Rappelons l'influence de Rivière sur Schaeffner : dans le livre de 1931 comme dans ses articles, le musicologue le cite abondamment et il a d'ailleurs lui-même déclaré qu'il était « le débiteur de Rivière » et que c'est à ce dernier qu'il doit son « goût de la critique » [77].

La seconde forme de critique revendiquée par Schaeffner comme valable est celle qui relève d'un « genre de science » [78] : il la nomme « critique d'observation et d'analyse ». Elle aura pour objectif l'étude des procédés techniques du compositeur et l'analyse pure. En dépassant l'analyse traditionnelle, purement thématique, la critique d'observation élargira l'investigation aux moindres détails sans s'arrêter au canevas qui tente de définir la forme et l'apparition des thèmes. Elle doit être multiforme et jamais aboutie.

Schaeffner précise que cette conception a guidé son *Strawinsky* de 1931. La critique scientifique implique une règle incontournable : l'absence totale de tout jugement. Le musicologue glisse à cet endroit le reproche que lui avait fait la critique à la sortie de son livre : « pas l'ombre d'un jugement » [79], sans citer nommément Gabriel Marcel dont nous savons, grâce à la lettre citée ci-dessus, qu'il était l'auteur de l'incrimination. Schaeffner y fait donc référence de manière anonyme :

> L'un de ces derniers ne donnait-il point à entendre qu'il s'agissait moins de « juger » que de condamner : « Je ne conçois pas, en particulier, – écrivait-il – que vous accordiez une importance quelconque au *Baiser de la Fée* qui me paraît un ouvrage entièrement mort » ? Or cette œuvre compte justement au nombre de celles qui nous touchent le plus. […] Nous ne serions pas plus résolu à inscrire *Œdipus-Rex* au-dessous du *Sacre*, ni *Apollon musagète* au-dessous de l'*Oiseau de feu*. Comment ne pas saisir déjà que du fait même que l'auteur est encore vivant et que son œuvre continue de s'accroître, toute hiérarchie établie prématurément risque à tout moment de s'effondrer [80].

Enfin, à l'aide de quelques outils conceptuels empruntés à la *Physiologie de la critique* d'Albert Thibaudet [81], Schaeffner établit une seconde condition à la critique d'observation : abolir l'idée de progrès. Schaeffner rappelle d'abord l'idée de Thibaudet de la supériorité de la « critique des beautés » sur la « critique des défauts » [82] avant de poursuivre :

> Sans doute y a-t-il un moment où on doit se décider si telle chose est belle ou laide ; mais quand et à qui d'en décider ? […] Pour ce qui concerne certains créateurs qui, à maintes reprises, nous ont donné des gages sûrs de leur génie, au lieu de les suivre avec méfiance […], ne pourrait-on pas leur accorder de s'exprimer comme ils le croient faire, cherchant en tout sens, avec plus ou moins de bonheur, à traduire ce qu'il portent en eux ? Permettre que Debussy aille jusqu'à son *Martyre de Saint-Sébastien* et Ravel jusqu'à son *Concerto pour la main gauche*. […] L'idée de progrès doit être chassée de l'histoire de la pensée […]. [Schaeffner cite Thibaudet :] « Le progrès régulier d'œuvre en œuvre n'a jamais existé. […] Ce qu'il faut envisager, ce n'est pas une ligne avec des hauts et des bas, c'est un ensemble, un pays moral et littéraire dans sa durée et sa complexité » [83,84].

La volonté d'abandonner l'idée de progrès aura un impact considérable dans l'après-guerre. Cette position sera notamment récupérée par Pierre Boulez dans son opposition à la vision déterministe de l'histoire de la musique défendue par René Leibowitz que Schaeffner avait dénoncée dans son article « Halifax R G 587 » dès 1946 [85].

*

Schaeffner a écrit sur Stravinski, avec Stravinski et pour Stravinski. L'éthique de l'art revendiquée par le compositeur est exprimée par son exégète à travers la notion de « purisme ». Le souci de pureté chez Stravinski génère une « netteté », une « clarté », une « honnêteté » [86]. Cette dimension apparaît selon le musicologue dans ses rapports avec l'art, avec la musique, comme dans sa vie quotidienne. Elle ne devrait pas se résumer à la « musique pure » [87]. Une telle notion disqualifie toute critique puisque si la musique est pure, elle est essentielle, inattaquable. En outre, Schaeffner lui-même imprègne la critique musicale de ces principes en postulant qu'elle ne doit s'attacher qu'à la description pure.

On le voit, Schaeffner a usé du panégyrique pour satisfaire le souci de représentation de Stravinski. Dans ses archives, se trouve un brouillon manuscrit du séminaire de recherches théâtrales et musicologiques qu'il a donné avec Jean Jacquot et Jean-Michel Vaccaro en 1972-1973, l'année qui a suivi le décès de Stravinski. Voici ce qu'il reconnaissait de manière tout à fait confidentielle : « Moi-même je n'écrirais plus l'article que je publiai dans *Europe* en juin 1937. Strawinsky voulait cet article et m'en a gentiment su gré » [88]. Dans cet article, il s'agissait de montrer combien Stravinski était en accord avec lui-même dans son livre *Chroniques de ma vie* tant celui-ci traduit son besoin de netteté, de pureté.

Après la guerre, et en toute indépendance d'esprit, Schaeffner est resté l'un des plus grands exégètes français de Stravinski et son article « Au fil des esquisses du *Sacre* » demeure un modèle de musicologie critique [89]. C'est un aboutissement par un dépassement des limites de la fascination.

Notes

[1] A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique : introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, 1936, rééd. Paris, Mouton, 1968, 1980, et nouvelle édition avec des index établis par Nathalie Cousin et Gilles Léothaud, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1994.

[2] A. Schaeffner, en collaboration avec A. Cœuroy, *Le Jazz*, Paris, Claude Aveline, 1926.

[3] D. Paulme-Schaeffner, « André Schaeffner », *in* P. Boulez et A. Schaeffner, *Correspondance 1954-1970*, présentée et annotée par Rosângela Pereira de Tugny, Paris, Fayard, 1998, p. 11.

[4] D. Paulme-Schaeffner, *op. cit.*, p. 12.

[5] Une partie des écrits de Schaeffner ont été réunis dans A. Schaeffner, *Variations sur la musique*, introduction de Robert Piencikowski, Paris, Fayard, 1998.

[6] Fr. Nietzsche, *Lettres à Peter Gast*, introduction et notes de A. Schaeffner, Monaco, Editions du Rocher, 1957, rééd. Paris, Christian Bourgois, 1981.

[7] D. Paulme-Schaeffner, *op. cit.*, p. 13.

[8] Document intitulé « Fonds Schaeffner », Paris, Bibliothèque Gustav Mahler, 1996, 3 p.

[9] Lettre de A. Schaeffner à Stravinski, 5 juin 1929, CH-Bps, Mic 102.1 – 2604.

[10] Lettres de A. Schaeffner à Stravinski, 9, 15, 19 août et 1er septembre 1930, et lettres de Stravinski à A. Schaeffner, 12 août et 16 septembre 1930, CH-Bps, Mic 102.1 – 2604 CH-Bps, Mic 102.1 – 2630 à 2643.

[11] A. Schaeffner, « La semaine musicale. Gaîté Lyrique – Ballets russes : *Noces* d'Igor Strawinsky », *Le Ménestrel*, 29 juin 1923.

[12] A. Schaeffner, *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980, p. 7.

[13] A. Schaeffner, « La semaine musicale », art. cit.

[14] A. Schaeffner, « Concerts divers. Concerts Koussevitzky », *Le Ménestrel*, 26 octobre 1923.

[15] A. Schaeffner, « Les courants de la musique russe contemporaine » (en collaboration avec Boris de Schloezer), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, 1925, 2e partie, tome I, p. 159-175. Schaeffner a écrit la partie relative à Stravinski alors que Schloezer s'est consacré à Scriabine.

[16] J. Chénieux-Gendron, « *Documents* », *Dictionnaire des lettres françaises. Le XXe siècle*, Paris, Fayard, 1998, p. 368-369.

[17] C. Maubon, « *Documents*, une expérience hérétique », *Pleine Marge*, 4, décembre 1986, p. 55-67.

[18] D. Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », préface à *Documents*, reprint, Paris, Jean-Michel Place, 1991.

[19] A. Schaeffner, « Igor Strawinsky musicien vivant », *Documents*, 1, avril 1929, p. 62-64 et « Le *Capriccio* d'Igor Strawinsky », *Documents*, 7, décembre 1929, p. 345-347.

[20] A. Schaeffner, « Igor Stravinsky musicien vivant », art. cit., p. 62.

[21] *Ibid.*

[22] *Ibid.*, p. 63.

[23] D. Paulme-Schaeffner, Avant-propos inédit, commandé par Eric Humbertclaude pour un projet avorté de réédition du livre *Strawinsky* ; le tapuscrit est daté du 1er décembre 1990, copie communiquée par Eric Humbertclaude.

[24] A. Schaeffner, *Igor Strawinsky*, Paris, Rieder, 1931.

[25] Notamment un article consacré à Stravinski : A. Schaeffner, « Le purisme d'Igor Strawinsky », *Europe*, 15 juin 1937, p. 184-202.

[26] A. Schaeffner, *Igor Strawinsky*, *op. cit.*, p. 5-6.

[27] A. Schaeffner, Cahier intitulé [Notes : décembre 1920 – février 1937], pages non numérotées. CH-Bps, collection Schaeffner, fonds non inventorié.

[28] *Ibid*.

[29] V. Stravinsky et R. Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York, Simon & Schuster, 1978, p. 637.

[30] Lettre de A. Schaeffner à Stravinski, 10 mai 1931, CH-Bps, Collection Stravinski, Mic 102.1-02651.

[31] Lettre de I. Stravinski à A. Schaeffner, 15 mai 1931, Paris, Bibliothèque Gustav Mahler, Fonds Schaeffner, Correspondance Stravinski – Schaeffner, document n° 301.

[32] Lettre de A. Schaeffner à I. Stravinski, 22 juin 1931, CH-Bps, Collection Stravinski, Mic 102.1-02654.

[33] Les dossiers documentaires de Schaeffner réunis comme base à la rédaction d'un nouveau livre, déposés à la Bibliothèque Gustav Mahler, portent les intitulés « Strawinsky I », « Strawinsky II », « Evolution d'un style : Strawinsky ». En novembre 1936, Schaeffner écrit au compositeur : « Le 29 du mois dernier j'ai commencé un nouveau livre sur vous. Livre que je projetais depuis pas mal d'années et dont je ne vois du reste pas encore où il me mènera. Il s'agit de problème de forme que j'aborde en prenant toujours pour point de départ des œuvres de vous ». Schaeffner à Stravinski, 3 novembre1931, CH-Bps, Collection Stravinski, Mic 102.1-02709.

[34] A. Schaeffner, *Igor Strawinsky*, Paris, Rieder, 1931, p. 5.

[35] Pour rappel : à l'assertion de Schloezer « Quelques-uns de ces thèmes sont empruntés au folklore du Nord de la Russie où les anciennes traditions musicales se sont les mieux conservées. […] Parmi les thèmes empruntés au folklore, je citerai les deux mélodies des « cercles mystérieux des adolescentes », le second motif de « l'action rituelle des ancêtres » », Stravinski répondait « Pas vrai ! ». Voir chapitre V.

[36] A. Schaeffner, *op. cit.*, p. 43.

[37] Voir R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions. A biography of the works through* Mavra, Oxford, Oxford University Press, 1996 ; voir en particulier le chapitre consacré aux sources musicales du *Sacre*, p. 891-933.

[38] A. Schaeffner (*op. cit*., p. 62) cite Pierre Kiriéievski, *Sobrannye Piesni*, Moscou, 1868-1874. Il s'agit d'un recueil de poèmes populaires russes.

[39] Voir chapitre V.

[40] Il s'agit vraisemblablement de I. P. Sakharov, *Skazaniya russkogo naroda,* 3 vol., Saint-Pétersbourg, 1841.

[41] Il s'agit vraisemblablement de V.I. Dahl, *Poslovitsï russkogo naroda*, Saint-Pétersbourg, 1862.

[42] A. Schaeffner, *op. cit.,* p. 62.

[43] C. Goubault, *Igor Stravinsky*, Paris, Champion, 1991, p. 189.

[44] B. de Schloezer, *Stravinsky, op. cit.*, p. 87.

[45] Notons la différence minime de titre chez Schaeffner (*Strawinsky*) et Schloezer (*Stravinsky*). Schaeffner rétablit l'orthographe chère au compositeur.

[46] J. Handschin, *Igor Strawinski : Versuch einer Einführung*, Zurich – Leipzig, Kommissionsverlag von Hug & Co, 1933.

[47] Lettre de J. Handschin à I. Stravinski, 22 février 1933, Craft, *SSC*, vol. III, p. 137.

[48] A. Tansman, *Igor Stravinsky*, Paris, Amiot-Dumont, 1948.

[49] A. Schaeffner, *Igor Strawinsky*, *op. cit.*, p. 5.

[50] Sur ce point, Schaeffner rejoint en grande partie Schloezer, le citant (p. 83) : « Ni la polyphonie de l'art stravinskien, ni sa structure tonale, ni sa complexité harmonique, ni ses rythmes syncopés ne sont de provenance russe : toutes ces particularités marquent

l'aboutissement et le renouvellement de certaines traditions purement occidentales (B. de Schloezer, *Stravinsky, op. cit.*, 1929, p. 32-33) ».

[51] C.-F. Ramuz, *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, Paris, Ed. de la Nouvelle Revue Française, 1929, rééd. Rezé, Séquences, 1997, p. 24.

[52] A. Schaeffner, *Igor Strawinsky, op. cit.*, p. 118.

[53] A. Schaeffner, « Le *Capriccio* d'Igor Stravinsky », *Documents*, 7, décembre 1929, p. 345-347.

[54] G. Bataille, « Le gros orteil », *Documents* 6, décembre 1929, p. 297-302, rééd. dans *Œuvres complètes*, vol. 1, éd. Denis Hollier, Paris, Gallimard, 1970, p. 200-204.

[55] Jacques-André Boiffard (1903-1961), photographe français. Il est introduit dans le groupe surréaliste par Pierre Naville avec lequel il avait participé à la revue *L'œuf dur* (1921). Il participe avec Eluard et Roger Vitrac à la préface du premier numéro de la *Révolution surréaliste*, où il publie ensuite quelques récits de rêves et textes automatiques. C'est l'un des deux photographes qui ont vraiment participé au mouvement surréaliste avec Man Ray dont il fut l'assistant et le collaborateur. Il s'éloigne de Breton dès 1929 pour collaborer avec Georges Bataille.

[56] Dans une lettre du 21 décembre 1929, Schaeffner écrit à Stravinski (CH-Bps, 102.1-02620) : « Je vous apporterai – à moins que vous ne les ayez déjà reçues – les photos de votre main et de votre oreille. Vous trouverez d'ailleurs à Nice le numéro de *Documents* contenant les incroyables photos grossies d'orteil faites par le jeune J. A. Boiffard ».

[57] Voir à ce sujet l'article de Shin-Ichi Furunaga, « L'image hétérogène de Georges Bataille », document édité uniquement sur internet (http://www.littera.waseda.ac.jp/ appendix/CLLF/pdfs/vol19/10furunaga143-162.pdf) et issu de la thèse de doctorat de l'auteur : *L'image souveraine de Georges Bataille*, Littérature et Civilisation françaises, Université de Paris VII, 2000.

[58] M. Bex, « Un livre sur Strawinsky », *Candide*, 2 juillet 1931. Notons que l'affirmation selon laquelle Stravinski « a approuvé » le livre n'apparaît pas de manière aussi déterminée dans le livre. A la retrouver de manière récurrente dans de nombreux comptes rendus, on peut supposer qu'elle était colportée dans les milieux de la critique musicale comme le trait saillant du livre.

[59] G. Bret, « Musique. *Strawinsky*, par M. André Schaeffner », *L'Intransigeant*, 24 juin 1931.

[60] E. Closson, *L'indépendance belge*, 1er juillet 1931 ; Fl. Schmitt, *Le Temps*, 4 juillet 1931 ; L. M. [non identifié], *Plans*, 7, juillet 1931 ; P.-O. Ferrroud, *Paris-Soir*, 7 août 1931 ; P. Le Flem, *Comoedia*, 21 septembre 1931 ; A. George, *Nouvelles littéraires*, 2 janvier 1932.

[61] Lettre de Gabriel Marcel à Schaeffner, 7 juillet 1931, Paris, Bibliothèque Gustav Mahler, Fonds André Schaeffner, Farde intitulée « Strawinsky I ». Schaeffner a ajouté une note manuscrite au crayon en bas de la page : « Pourquoi le *jugement* devrait-il être forcément *injuste* ? » (Schaeffner souligne).

[62] Fl. Schmitt, *Le Temps*, 4 juillet 1931.

[63] Lettre de Schaeffner à Souvtchinski, 24 octobre 1938, F-Pn, Fonds Souvtchinski, Rés Vm dos 91 (70).

[64] Bibliothèque Gustav Mahler, Fonds Schaeffner, Dossier « Strawinsky. Evolution d'un style ».

[65] A. Schaeffner, manuscrit intitulé « Strawinsky juge et jugé », 11 pages, Bibliothèque Gustav Mahler, Fonds Schaeffner, Dossier « Strawinsky. Les problèmes de la critique ».

[66] Datation évaluée à partir des sources citées par Schaeffner.

[67] Bibliothèque Gustav Mahler, Fonds Schaeffner, Dossiers « Strawinsky et le ressentiment de la critique » et « La critique contre Strawinsky ».

[68] M. Scheler, *L'homme du ressentiment*, Paris, Gallimard – NRF, 1933.

[69] Max Scheler écrit : « Chaque fois qu'une forte tendance à réaliser une valeur s'accompagne du sentiment d'impuissance où l'on est de la réaliser, la conscience cherche à résoudre cette contradiction intérieure en dépréciant le bien vers lequel on tend, en lui déniant toute valeur, et même, dans certaines conditions, en accordant une valeur positive à un bien qui en est le contraire » (*L'homme du ressentiment*, *op. cit.*, p. 55).

[70] A. Schaeffner, Note manuscrite, Bibliothèque Gustav Mahler, Fonds Schaeffner, Dossier « Strawinsky et le ressentiment de la critique ».

[71] A. Schaeffner, Note manuscrite, Bibliothèque Gustav Mahler, Fonds Schaeffner, Dossier « Strawinsky et le ressentiment de la critique ».

[72] B. de Schloezer, *NRF*, 278, juillet 1938, p. 152-153.

[73] A. Schaeffner, « Igor Stravinsky, Critique et thématique », *La Revue musicale*, mai-juin 1939, p. 241-254

[74] Bibliothèque Gustav Mahler, Fonds Schaeffner, Dossier « Stravinski et le ressentiment de la critique »

[75] A. Schaeffner, « Igor Stravinsky, Critique et thématique », *op. cit.*

[76] Voir chapitre I.

[77] A. Schaeffner, « Jacques Rivière et ses études sur la musique », *Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, 38, 3e et 4e trimestre 1985, p. 65-92.

[78] A. Schaeffner, « Igor Stravinsky, Critique et thématique », art. cit., p. 244.

[79] *Ibid.*, p. 246.

[80] *Ibid*.

[81] Albert Thibaudet (Tournus 1874 – Genève 1936), critique littéraire, auteur de nombreux ouvrages ; il a joui d'une belle renommée entre les deux guerres.

[82] A. Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris éd. de la NRF, 1930, p. 118.

[83] A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Plon, 1922, p. 331.

[84] A. Schaeffner, « Igor Stravinsky, Critique et thématique », art. cit., p. 248.

[85] A. Schaeffner, « Halifax R G 587 », *Contrepoints*, 5, décembre 1946, p. 45-64.

[86] *Ibid.*, p. 186.

[87] A. Schaeffner, « Le purisme d'Igor Strawinsky », *Europe*, 15 juin 1937, p. 184-202.

[88] A. Schaeffner, [notes manuscrites pour le séminaire de recherches théâtrales et musicologiques 1972-1973], Bibliothèque Gustav Mahler, Fonds Schaeffner, Dossier « Stravinski articles manuscrits », 16 feuillets datés du 16 février 1973, f. 16.

[89] A. Schaeffner, « Au fil des esquisses du « Sacre » », *Revue de Musicologie*, LVII/2, 1971, p. 179-190.

CHAPITRE VIII

Charles-Albert Cingria

Lors de son séjour en Suisse, de 1914 à 1920, Stravinski avait noué des relations amicales avec un certain nombre d'artistes dont bon nombre resteront longtemps de proches collaborateurs. On connaît surtout Charles-Ferdinand Ramuz et Ernest Ansermet, mais au milieu de l'intelligentsia du pays romand, il aura aussi l'occasion de faire la connaissance du peintre René Auberjonois, des dramaturges René Morax, Fernand Chavannes et surtout de l'écrivain et musicologue Charles-Albert Cingria. Avec Lourié et Souvtchinski, ce dernier a été un des trois plus proches collaborateurs et amis de Stravinski. Nous tenterons de montrer en quoi les travaux de cet homme resté dans l'ombre parce que volontairement secret ont pu imprégner la conscience artistique du compositeur.

1. Repères biobibliographiques

Charles-Albert Cingria (1883-1954), écrivain régionaliste suisse, était issu d'une famille originaire de Raguse. Son père appartenait à la bourgeoisie genevoise et sa mère, née Caroline Stryienska, était une Polonaise de Carouge [1]. Le jeune homme a tout d'abord étudié l'orgue et le piano, en Suisse puis à Rome avec le pianiste Giovanni Sgambati (1841-1914), un élève de Liszt ; la renommée de ce pédagogue montre que Cingria n'avait pas la formation musicale d'un simple amateur. Mais à l'âge de vingt ans, ses voyages et ses lectures le pousseront à se consacrer définitivement à l'écriture. Il serait toujours resté néanmoins un prodigieux musicien [2]. Ses textes en tout cas témoignent d'une grande érudition musicale, en particulier ceux consacrés aux poètes et troubadours.

Personnage un peu dandy, un peu fantasque comme ses écrits, Cingria a partagé sa vie entre la Suisse et Paris. Grand ami de Ramuz et de Paulhan, passionné de musique sacrée et de culture médiévale, il a laissé une œuvre abondante et composite,

aujourd'hui réunie en dix volumes [3]. Dans sa production, les ouvrages d'érudition [4] côtoient les critiques et les recueils de chroniques [5]. Toute son œuvre est centrée sur le Moyen Age, remplie de paradoxes, mais visionnaire dans l'appréhension du monde contemporain, libertaire et péremptoire, résolument moderne dans l'invention de la phrase libre, et pourtant aujourd'hui quasi oublié de l'histoire des lettres. Dans tous les domaines, Cingria commente une nouvelle manière de penser, d'écrire, de peindre, de lire, de composer. Son action est un reflet typique de Retour à l'ordre, ce mouvement culturel et artistique où s'inscrit l'évolution de Stravinski après 1918. L'écrivain suisse partage son opposition générale à l'impressionnisme et au mouvement post-wagnérien, mais en cherchant toujours les détails de la singularité et de la suprématie du compositeur.

2. Avec Stravinski

Une inexactitude s'est glissée dans les *Chroniques de ma vie* à l'endroit où Stravinski dit avoir rencontré Cingria pour la première fois durant l'hiver 1914-1915 [6]. En réalité, Stravinski connaissait Cingria déjà un an avant, au plus tard dès le début de l'année 1914 [7]. Avec Ansermet, Cingria semble avoir été très tôt un interlocuteur privilégié du compositeur sur les questions d'esthétique.

Jusqu'à l'article de Maureen Carr [8], qui fait le point sur cette amitié, la musicologie n'avait pas retenu Cingria comme personnage important de l'entourage intellectuel de Stravinski. Il fait sans doute figure de marginal et il faut balayer un large spectre de documents pour cerner le rôle qu'il a tenu comme soutien à la carrière de Stravinski, mais aussi dans l'apport de références esthétiques au compositeur. Pour ce faire, notre recherche analyse les écrits de Charles-Albert Cingria en regard des concepts esthétiques prônés par Stravinski et la correspondance entre les deux hommes, autre source riche d'informations plus factuelles.

L'amitié qui a uni Cingria et Stravinski a duré jusqu'à la mort de l'écrivain en 1954 ; elle fut sans doute profonde du côté du musicien ; on décèle dans les échanges épistolaires la place privilégiée que Stravinski accordait à Cingria dans sa vie : par exemple, il était souvent invité en privé chez lui, il prenait place dans sa loge lors des représentations, etc. De ce fait, il existait aussi une grande familiarité entre Cingria et les fils de Stravinski, Soulima et Théodore. Théodore a d'ailleurs réalisé un portrait de Cingria en 1934 au moment où l'écrivain semble avoir passé beaucoup de temps dans la famille [9].

N'est-ce pas là une constante dans l'attitude de Stravinski qui instrumente en quelque sorte ses amis pour les faire participer à la promotion de son œuvre ? Avec Souvtchinski, Lourié et Schaeffner, Cingria fut un des plus fervents avocats de Stravinski, peut-être le plus discret. Lorsque Stravinski quitte la Suisse en 1920 pour s'installer en France, il garde un lien très fort avec Cingria, lequel ne faiblira pas dans sa défense du compositeur.

Dès leurs premières rencontres, le compositeur et l'écrivain ont dû prendre conscience de ce que certaines conceptions esthétiques les réunissaient. On ne peut s'empêcher de penser que, très vite en effet, Cingria a fait part au compositeur des principes, forts et déterminés, qui animaient sa conception de la musique et qu'il avait exposés dans un article de *La voile latine* dès 1910 [10]. L'écrivain y fait le procès

d'une conception de la musique comme illustration des sentiments qui a dû fort impressionner Stravinski. Le compositeur a peut-être trouvé là une formulation claire d'idées encore à l'état embryonnaire dans son esprit. Il se livre sur cette rencontre « spirituelle » dans ses *Chroniques* :

> Il y avait comme une coïncidence entre son ouvrage et le mien. Nos pensées gravitaient autour des mêmes sujets et bien qu'à cette époque nous fussions loin l'un de l'autre et ne nous vissions que rarement, l'affinité très nette de nos vues, de nos penchants et de nos idées, que j'avais remarquée dès nos premières rencontres, il y a plus de vingt ans, subsistait toujours et semblait même s'affirmer davantage avec les années [11].

L'objet du présent chapitre se définit comme suit : repérer et commenter cette communauté « d'idées, de penchants, de vues » entre les deux hommes, « idées » que le compositeur se garde bien de préciser dans ses souvenirs. Où se situe l'influence des travaux de Cingria dans le développement des conceptions de Stravinski ?

3. Cingria et la musique

Les recherches musicologiques de Cingria

Lorsque l'on considère l'ensemble de son œuvre, force est de constater que la musique y occupe une place prépondérante [12]. Elle apparaît certes dans ses ouvrages, ses textes d'érudition et ses conférences, mais sa production littéraire comprend aussi de nombreuses allusions à la musique. Son art de l'écriture, son style, sont déjà redevables aux phénomènes musicaux : jeux de sonorités, de timbres, de rythmes. Ainsi, la musique l'intéresse comme objet intellectuel, comme un élément de l'histoire nécessaire à la compréhension du passé parce qu'elle est à ses yeux une manifestation de la civilisation.

Son intérêt l'a surtout porté vers la musique médiévale et les analyses de rythmes. Son essai de 1921, intitulé « Le temps premier indivisible » [13], témoigne de sa connaissance approfondie des travaux de l'antiquité, notamment les avancées d'Aristoxène de Tarente en matière de théorie musicale. Cingria maîtrise manifestement cette matière et se livre à une réflexion rigoureuse sur la possible division des syllabes brèves. Dans son « Traité de rythmologie plainchantique » (1926) [14], Cingria expose ses théories sur le chant grégorien au moyen de transcriptions de manuscrits médiévaux et de recherches sur la notation neumatique, dans la perspective de rattacher les phénomènes musicaux à l'histoire de la civilisation.

Si la mise à l'épreuve de la validité de ses théories ne résiste plus aux avancées scientifiques contemporaines, Cingria a néanmoins su s'inscrire dans le débat musicologique de son temps et faire preuve d'une curiosité et d'une culture immenses dans sa pratique des maîtres médiévaux : philosophes, rhétoriciens, théoriciens et musiciens. Ses réflexions sur la musique livrées au fil de ses chroniques et de ses écrits en tout genre, témoignent d'une position très marquée, dont on note immédiatement les affinités communes avec celle de Stravinski. Elle se fonde principalement sur une triade de convictions :

– une conception de l'art comme renouvellement permanent : « un passé qui refleurit, qui reverdit » ; Stravinski, en tant que créateur, le rejoint dans son souci

de réinvention permanente de problèmes musicaux à résoudre pour chaque œuvre nouvelle et dans son refus de l'idée de rupture ;
- la perfection, même en art, est démontrable ; la beauté se démontre par l'analyse technique ; la logique de la forme et la technicité inhérente au travail du compositeur constituent aussi des idées force de l'art de Stravinski ;
- la musique est une science apprise au contact des maîtres et à travers l'imitation, procédé dont il fait l'éloge : « Un artiste vraiment libre doit imiter, souvent même textuellement copier » [15] ; l'emprunt, qui est un fondement de l'art de Stravinski, part du même constat.

La lecture de l'essai de Cingria, intitulé *La Civilisation de Saint-Gall* (1929), nous livre d'autres aspects de sa réflexion musicologique. Nietzsche et *La Naissance de la tragédie* y sont révélés comme le fondement premier de sa pensée. Dans son texte, Cingria tente de montrer que la poésie occidentale est née de la musique, contrairement à l'opinion généralement admise qui attribue son origine au langage. Selon lui, dans la poésie primitive et authentique, l'accompagnement musical n'est pas ajouté au texte, mais il précède le texte. Cingria va jusqu'à dater très précisément cette naissance : à Saint-Gall au IXe siècle, se produit l'événement décisif de l'émergence de la poésie à partir de la musique monodique.

L'esthétique musicale selon Cingria

Dans la bibliographie musicologique de Cingria, deux textes illustrent la formulation d'une conception musicale, que l'on retrouve à plusieurs reprises sous la plume des grands exégètes de Stravinski – Schaeffner en particulier – et du compositeur lui-même : « le musical pur ». Cingria en donne une première explicitation dans un article de 1910 où le syntagme « musical pur » n'apparaît pas encore textuellement mais est formulé comme tel dans les grandes lignes [16]. Il en fera le titre d'un article publié en 1940 où il dévoilera ses emprunts à Nietzsche [17]. Dans les pages qui suivent, nous détaillons l'organisation et les principes de ces deux articles qui encadrent la pensée de Cingria, et dont les idées maîtresses ont influencé l'esthétique de Stravinski, ou du moins sa formulation.

4. 1910 : « La musique libérée des moyens de la raison discursive »

Les théories en présence

La musique, essentielle

Cingria part de la conception de la musique comme principe inaltérable. Il divise l'histoire de la musique en deux parties : la « musique ancienne » et la « musique moderne ». La première comprend selon lui le chant grégorien, le plain-chant, les mélodies orientales et les formes polyphoniques jusqu'à Bach alors que la seconde correspond au récitatif italien et à ses développements jusqu'à Wagner.

Partant de la conviction que la musique est un « principe », Cingria refuse la musique « moderne » car cette conception n'est selon lui qu'une dégénérescence du principe « musique » alors que la musique « ancienne » réalise une application conforme de ce principe. Par conséquent, il s'oppose à une vision évolutive de la musique, de son histoire.

En 1910, une telle vision de la musique, comme quelque chose « qui va de soi », qui possède toutes ses qualités en elle-même, est novatrice. Stravinski n'en a pas fait un pilier de son art par hasard. Au contraire, même si cette conception était bien dans l'air du temps après 1918, il semble évident que Cingria a fait part de cette perspective à Stravinski dès leur première rencontre en 1913, et qu'une fois sensibilisé à cette idée, ce dernier l'a investie et reformulée à de nombreuses reprises dans ses écrits.

Intrusion du « sentimentalisme littéraire »

Selon Cingria, avec l'arrivée du récitatif italien, qui marque les débuts de la « musique moderne », la musique a souffert d'une intrusion brusque d'un élément extérieur à ses fondements, « le sentimentalisme littéraire » :

> J'estime qu'il est plus loyal d'être absolu et de dire que ces deux termes d'ancien et de moderne ne dénomment pas deux phases d'un cycle continu, mais qu'il y a une musique historique et normale, la seule vraie et qui s'arrête brusquement au moment où s'accomplit l'intrusion du sentimentalisme littéraire ; après quoi il n'y a plus de musique et ce qu'on appelle encore de ce nom n'est plus qu'un art qui a pour fin d'utiliser la combinaison des sons à l'expression d'un objet différent de celui de la musique [18].

A l'évidence, l'idée de Cingria fait écho au rejet en bloc de la musique romantique et de celle de Wagner manifesté par Stravinski, mais surtout au postulat du compositeur selon lequel la musique ne peut exprimer autre chose qu'elle-même.

> Je considère la musique, par son essence, impuissante à *exprimer* quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de nature, etc. *L'expression* n'a jamais été la propriété immanente de la musique. La raison d'être de celle-ci n'est d'aucune façon conditionnée par celle-là. Si, comme c'est presque toujours le cas, la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non pas une réalité. C'est simplement un élément additionnel que, par une convention tacite et invétérée, nous lui avons prêté, imposé, comme une étiquette, un protocole, bref, une tenue et que, par accoutumance ou inconscience, nous sommes arrivés à confondre avec son essence [19].

Les extraits cités vont tous deux dans le sens d'une défense de la musique *essentielle* dont la nature est altérée et niée à partir du moment où un élément *extérieur* ou *additionnel* intervient.

Musique « anormale » et musique « normale »

Il y a chez Cingria un rejet de toute la musique postérieure à 1600, Bach excepté (rappelons que l'article est écrit en 1910 et que Cingria n'a pas encore fait la connaissance de Stravinski). Cette position intransigeante l'oblige à définir ce qu'il juge et nomme « musique anormale » et « musique normale » ; il s'empresse de le faire dans la suite de son raisonnement.

La musique « anormale » est définie comme « toute musique subordonnée au raisonnement dialectique, c'est-à-dire toute combinaison de sons ayant pour objet de satisfaire l'esprit, en s'appliquant à figurer par un contour mélodique imitatif, la variété des sentiments que comporte l'énonciation d'une proposition raisonnable » [20]. Concrètement, il donne l'exemple de « toutes les formes d'art qui sont nées du

récitatif italien de Caccini jusqu'à Wagner ». Il oppose l'exemple d'un air d'Eurydice dans l'*Orphée* de Gluck qui n'est selon lui « qu'une déclaration rendue musicale » à un air de plain-chant de l'antiphonaire de Saint-Gall où le texte est un support au déploiement de la mélodie sans être prépondérant. Il montre ainsi que la musique, même avec texte, ne doit pas viser l'expression de sentiments, mais l'expression des « valeurs ».

Ainsi, dégagée de ce souci de bien-être public, de cette prétendue fonction d'évasion, la musique « normale » se définit comme « une agréable combinaison ayant pour objet de satisfaire non la raison, mais une faculté contemplative toute spéciale, qui échappe à la compréhension des termes et que l'on pourrait imparfaitement appeler : « sens de la délectation supérieure » [21]. Cingria veut montrer que la conception d'une musique représentative de symboles ou de valeurs ne dépend en rien de la possibilité de comprendre ce lien par la raison : « il y a des rapports que l'esprit ne consent pas mais qu'approuve cette faculté mystique de la raison supérieure » [22].

« Pitoyable romantisme » ou « Pour une musique libérée de la raison »

Dans le déroulement logique de son article, Cingria adopte une position de plus en plus déterminée en déclarant que « c'est le récitatif italien qui a créé les (mauvaises) manières de la musique faussement expressive » [23]. L'idée de Jacopo Peri, inspirée par l'antiquité grecque, que la musique découle d'un système de pensée, a amené ce dernier et ses successeurs à vouloir faire « raisonner » la mélodie avec le texte et en exprimer tous les mouvements. C'est le début de la musique proprement sentimentale, « anormale » selon Cingria, c'est-à-dire hors du principe musique.

> Asservir les modulations de la cantilène vocale aux intentions d'un esprit énonçant un jugement, faire de sorte que l'attention musicale ne soit pas un instant distraite du soin de reproduire avec exactitude les dessins de sentiments comportés dans la déclamation d'un texte, voilà bien le récitatif, création antidécorative par excellence, quintessence de ce qu'il y a de plus blâmable dans l'art musical de notre temps, funeste trouvaille qui a occasionné le romantisme : cette détestable expression de l'esprit humain [24].

Par ce raisonnement, Cingria tente en somme d'imposer la musique comme un terme et non comme un moyen. Il faut par ailleurs souligner ce mépris de Cingria à l'égard des termes « académisme » et « romantisme » – mépris que l'on retrouve à de nombreuses reprises dans les déclarations de Stravinski.

Mise en perspective

Notre exposé des idées de Cingria présentes dans l'article de 1910 n'a pas pris en compte de nombreux autres thèmes dont nous ne trouvions pas d'échos directs dans le discours esthétique de Stravinski, mais qui ont pu l'intéresser par ailleurs, notamment le thème de la musique dans les sociétés primitives et les différences entre les musiques orientale et occidentale. L'adéquation entre les conceptions de Cingria et celles de Stravinski est évidente : la recherche d'une musique libérée de l'intrusion des sentiments et de toute association entre les sons et les objets de la raison va guider toute la production de Stravinski.

Dans la mesure où Stravinski n'a connu Cingria qu'en 1914, et que de telles idées n'ont pas été formulées auparavant par lui, ni ne transparaissent dans sa production, on peut supposer que le transfert s'est réalisé dans ce sens : de la réflexion de Cingria à la conscience de Stravinski. Il est tentant de postuler que le compositeur aurait été séduit par les principes exposés par l'écrivain-ami au point de les faire siens. C'est bien sûr une hypothèse mais une telle usurpation constituerait le premier exemple de la « kleptomanie » que Stravinski n'hésitera jamais à cultiver par la suite avec d'autres collaborateurs ou connaissances. A en juger par la chronologie de la production, il y a une coïncidence évidente avec la première rupture esthétique de Stravinski, opérée vers 1914, après le *Sacre*. En effet, après ce sommet, le compositeur va se délivrer peu à peu – principalement avec des œuvres de moindre envergure – d'un mode d'écriture qui le liait encore à la tradition de la musique à programme. Après le *Sacre* apparaît peu à peu la conviction qu'il faut défendre la musique pour elle-même. Cette position fondamentale de Stravinski aura parfois dans ses déclarations la perversité d'être rétroactive – afin de masquer les ruptures et de simuler une continuité parfaite des principes esthétiques [25]. A partir de 1920, au cours de la période dite « néoclassique », se manifesteront pleinement les principes communs, tant dans la musique de Stravinski que dans ses déclarations. Il reste que, faute de témoignages plus précis, nous ne pouvons pas non plus déterminer quand Cingria a transmis ses idées à Stravinski, ni quand le compositeur a été disposé, consciemment ou non, à les assimiler.

5. 1940 : « Le musical pur »

En 1940, l'article « Le musical pur » présente une nouvelle formulation, plus nette, mieux argumentée, des idées émises en 1910. Notons que Cingria a souvent mis plusieurs années, voire plusieurs décennies, avant de faire aboutir ses réflexions. C'est le cas de son *Pétrarque*, commencé près de trente ans avant sa publication en 1932.

Les théories en présence

La référence à Nietzsche

Cingria révèle ici l'influence de sa lecture de *La naissance de la tragédie* dans sa réflexion concernant le « musical pur » [26], prônant la défaite de l'idée, répandue « par le sentiment naïf du peuple », que la mélodie est l'élément prépondérant. Le musical pur, c'est-à-dire la musique d'avant le récitatif italien, a été compromis par la naissance de l'opéra, par cette obligation d'imiter, de retracer, d'exprimer, de gesticuler, de penser ; ce qu'ont réalisé en somme le récitatif et le *stile rappresentativo* [27].

Cingria n'hésite pas à dire que ce que Nietzsche n'a pas trouvé chez Wagner, c'est Stravinski qui l'a finalement accompli. En 1940, Cingria est entré depuis une bonne décennie dans une logique de défense acharnée de l'œuvre de Stravinski ; il impose son équation irrévocable : le musical pur, c'est l'art stravinskien, seule musique qui ne demeure pas inféodée « à un dithyrambisme ou à un impressionnisme descriptif ».

Ce qu'est « l'impur »

Dans cet article de 1940, Cingria a remplacé les termes « musique normale et anormale » de 1910 par « musical pur et impur ». Ce changement a sans doute été

inspiré par Stravinski lui-même, car il a beaucoup utilisé le syntagme « musique pure » dans les années vingt et trente, en particulier à travers Schaeffner.

Cingria va jusqu'à dénigrer la musique de Debussy et de Ravel : il n'y voit que de l'art déclamatoire qu'il situe dans « l'impur » et qualifie cette esthétique de « pompiérisme ». Ce terme, qui aura résonné fortement dans l'esprit de Stravinski tant il le réutilisera par la suite, notamment dans sa *Poétique musicale*, est associé ici par Cingria au « déclamatoire rugissant, déclamatoire extasié à lente diction blanche » [28].

Comme en 1910, mais de façon plus détaillée encore, Cingria fait entrer en scène quelques textes de ces coupables que sont à ses yeux Bardi, Caccini et Peri pour montrer comment ceux-ci ont promu cette « musique descriptive ». Selon Cingria, « le musical impur est devenu [à cause d'eux] le musical même », et la musique ne se serait plus depuis libérée de ces éléments extérieurs que sont un texte, une image, le reflet d'un sentiment. Même les encyclopédistes, un siècle plus tard, se seraient laissé prendre au piège, considérant que telle était la musique [29].

Mise en perspective

Ces deux articles ont été produits de part et d'autre de la carrière européenne de Stravinski, en amont et en aval de sa période néoclassique. Si les idées défendues par Cingria dans le premier ont pu servir de support à la définition et à la formulation des principes esthétiques de Stravinski, le second article présente les mêmes idées, parfois formulées différemment, dans la perspective évidente de la démonstration accomplie de la supériorité de l'art de Stravinski. Ce que Cingria pressentait en 1910 a été réalisé et prouvé par la production artistique du compositeur.

La concordance entre Nietzsche et Cingria sur la nature de la musique et son processus évolutif qui la mène à la tragédie selon le premier, et à la poésie selon le second, laisse des traces dans les diverses appréhensions de la musique de Stravinski par Cingria. Le compositeur a opéré le retour nécessaire à l'apollinien. La référence à la dualité dionysiaque/apollinien [30] a indubitablement été soufflée par Cingria à Stravinski lorsque ce dernier écrit : « J'arrive à l'opposition du principe apollinien et du principe dionysiaque. Ce dernier présume comme but final l'extase, c'est-à-dire la perte de soi-même, alors que l'art réclame avant tout la conscience de l'artiste. Mon choix entre ces deux principes ne saurait donc être mis en doute » [31].

6. L'apport du *Pétrarque* de Cingria

Le *Pétrarque* de Cingria, publié en 1932, après près de trente années de gestation, est un livre riche d'anecdotes, de petites histoires et de digressions [32]. Dante et Pétrarque représentent les débuts d'une nouvelle littérature ; Cingria voit en eux le sommet de la musicalité médiévale, les héritiers des derniers troubadours, mais aussi les premiers représentants de l'intellectualisme de la Renaissance, de l'imposition du texte sur la mélodie. A la différence de Dante, de ses expérimentations, de son emploi du langage vulgaire, Pétrarque affirmerait davantage, selon Cingria, la promotion d'une réforme classique fondée sur un retour à l'antiquité et sur l'imitation. Il serait ainsi un élément indispensable dans la chaîne du « musical pur » prôné par Cingria. La devise de Pétrarque, « regarder en arrière pour changer le présent » mise en

exergue par Cingria, a certainement retenu l'attention de Stravinski lors de sa lecture enthousiaste du livre de Cingria : « Quel beau livre que votre pétrarque [*sic*] ! Je le lis avec une joie infinie. Pas un instant de détente – j'aime ça. […] C'est remarquable mon cher » [33]. Dans une lettre à son frère, Cingria écrit aussi : « Les Strawinsky, mais Igor surtout, s'intéressent beaucoup à ce livre. Parce que lui en est à ce point dans son art » [34].

En effet, de l'aveu même de Stravinski, le *Pétrarque* de Cingria [35] eut une influence profonde sur son travail aux alentours de 1931-1932, au moment où il compose le *Duo concertant* :

> Je commençai le *Duo concertant* vers la fin de l'année 1931 et le terminai le 15 juillet de l'année suivante. Dans mon souvenir, la composition de cette œuvre est étroitement liée à un livre qui venait de paraître et dont je faisais mes délices. C'est le remarquable *Pétrarque* de Charles-Albert Cingria, cet auteur d'une rare sagacité et d'une originalité hors ligne [36].

L'exemplaire personnel de Stravinski révèle quelques indices de l'intérêt que le compositeur a trouvé au cours de la lecture. Tout d'abord, il porte la dédicace autographe de l'auteur : « A l'auteur du *Duo concertant* qui va si bien avec Pétrarque, celui de ce livre que rien ne motive dans la surdité de notre époque ». Par ailleurs, Stravinski a souligné le passage suivant :

> On le voit tout de suite, il y a des règles. Le lyrisme n'existe pas sans règles, et il faut qu'elles soient sévères. Autrement, ce n'est que faculté de lyrisme, et elle existe partout. Ce qui n'existe pas partout, c'est une expression et une composition lyriques. Il faut pour cela un métier, et il s'apprend. Oui, l'art (pas « the art » : l'*arte* »), bien que divin parce que soumis aux cordes, doit être astucieux et difficile. Tout le monde autrement serait poète. On peut bien dire, en tout cas, qu'après Pétrarque et quelques rares exceptions, la poésie n'est plus qu'un formidable grincement de plumes d'oies et ensuite de plumes d'acier. Il fallait ce diamant, cette neige prompte, cette ingéniosité, et aussi (pour parler déjà d'un défaut, mais il lui était antérieur) cet esprit ; mais ce n'est pas cela qui l'a *composé*. Il y a autre chose. Le sonnet sonne. La *Canzone* n'est pas une « musique intérieure » mais proprement un air, une véritable musique de cordes et de voix et c'est populaire, c'est-à-dire *conforme à ce qui existe déjà* [37].

On ne peut s'empêcher de mettre cet extrait repéré par Stravinski en rapport avec les principes esthétiques défendus par le compositeur, en particulier l'importance du métier et des règles qu'il nomme la « nécessité de l'ordre ». Il écrit à Cingria : « Qu'elle est juste votre remarque sur le lyrisme […]. On a presque envie de généraliser pour toutes les autres formes d'art. « Oui, l'art », dis-je avec vous, « (pas the art : *l'arte*) bien que divin *parce que soumis aux cordes* [38], doit être astucieux et difficile » [39]. Le compositeur exposera encore dans *Chroniques de ma vie* combien les paroles de Cingria convenaient parfaitement à l'ouvrage qu'il composait à l'époque (le *Duo concertant*), pour lequel son but fut dès lors de faire une composition lyrique, un travail de versification musicale. « Plus que jamais, je trouvai ici [dans le *Pétrarque*] le bienfait d'une discipline rigoureuse » [40] : voilà l'aveu de l'emprunt de Stravinski à Cingria.

Maureen Carr avait déjà mis en évidence les convictions que partageaient Stravinski et Cingria : leur aversion pour l'opéra et leur attachement à la mythologie

grecque » [41]. Aussi, elle a bien montré comment l'écrivain suisse évoque à nouveau beaucoup Nietzsche dans son ouvrage, en particulier à travers l'ouvrage de Pierre Lasserre, *Les idées de Nietzsche sur la musique* [42]. Dans le chapitre « Le Malaise de la Renaissance », Cingria renvoie au philosophe allemand pour comprendre la souveraineté de la musique sur la poésie [43]. C'est un thème important chez Stravinski, que l'on retrouve souvent dans ses déclarations et en particulier dans le travail opéré deux ans plus tard avec André Gide pour *Perséphone*. En 1934, lorsque Stravinski collabore avec l'écrivain français, il discutera de la primauté de la musique par rapport au texte et sollicitera pour ce faire le soutien de Charles-Albert Cingria [44].

Egalement sorti du *Pétrarque*, le terme « pompiérisme » sera souvent réutilisé par Stravinski : en 1939 dans la *Poétique musicale*, mais aussi dans des interviews [45]. Cingria le définit ainsi : « Le défaut essentiel du classicisme européen depuis la Renaissance – depuis Pétrarque – et qui l'a fait s'identifier au « pompiérisme » est la subordination absolue de la musique et des genres orchestiques (syllabiques et autres) à un intellectualisme. La Renaissance, sauf dans le gongorisme ou le baroque, est essentiellement discursive » [46].

7. Contre-critique

Comme Souvtchinski, Lourié et Schaeffner, Cingria a fait barrage à toute mise en cause de l'esthétique stravinskienne. Il a ainsi participé à ce que l'on peut désormais nommer la « contre-critique ». Il s'agit en somme d'une critique de la critique, une démarche qui vise à disqualifier systématiquement les arguments de celui qui n'adhère pas. Il prendra ce rôle à cœur dès 1918, lorsqu'il s'attachera à défendre Stravinski mis en cause par Cocteau dans *Le Coq et l'Arlequin*.

Le Cynge et le Dauphin

Dans une lettre de 1918 à son ami Paul Budry [47], éditeur des *Cahiers vaudois*, Cingria écrit :

> Cher ami, je vous livrerai volontiers un *Cahier vaudois* de 70 pages (rappelez-vous que vous m'avez demandé quelque chose). Il aurait pour titre *Le cynge et le dauphin*, *réponse au livre de Cocteau ou notes aussi sur la musique*, avec des aventures et toutes sortes de choses, des dessins (pas trop) et de la musique. Justification de l'orthographe cynge, etc. J'y prends la défense de Stravinsky [48].

Cingria se réfère bien entendu au célèbre pamphlet de Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, paru en 1918 [49], où l'écrivain français s'élève contre la musique impressionniste, Debussy surtout, et fait l'apologie de Satie, qu'il oppose à la musique encore « fauve » et « bariolée » de Stravinski [50].

Les relations entre Stravinski et Cocteau ont déjà fait l'objet de bien des recherches [51]. On le sait, le livre de Cocteau avait fort déplu à Stravinski à cause de la prétention de Cocteau de retrouver l'influence de Wagner dans l'œuvre de Stravinski, et dans le *Sacre* en particulier. L'intention de Cingria de répondre à Cocteau a pu être dictée par Stravinski à son ami ou bien être simplement une démarche personnelle. Aucune preuve, aucune lettre ne vient conforter l'une ou l'autre. Cependant, ce projet de « Réponse au livre de Cocteau », tel qu'il en fait part à Budry, témoigne bien de la

part active prise par Cingria dès 1918 dans la « contre-critique » souvent souhaitée et induite par Stravinski.

« Le Cynge et le dauphin » n'a jamais été publié, mais les détails dont Cingria fait part à Paul Budry concernant son projet laissent entendre qu'il avait déjà bien entamé le travail de rédaction, ou du moins qu'il avait pris des notes. Nous espérions trouver au moins un brouillon de l'article – qui devait atteindre soixante-dix pages – dans les archives de l'écrivain suisse. Malheureusement, à ce jour, ni manuscrit ni esquisses en rapport avec « Le Cynge et le dauphin », n'ont été retrouvés [52].

Le seul élément dont nous disposons c'est un titre : « *Le cynge et le dauphin, réponse au livre de Cocteau ou notes aussi sur la musique* ». Tout annonce d'emblée le ton de la parodie : non seulement Cingria garde la référence à La Fontaine, mais il reproduit aussi le parallèle Coq – Cocteau en imaginant l'association Cynge – Cingria [53]. Sans doute Stravinski est-il assimilé au dauphin qui, dans la fable « Le singe et le dauphin » de La Fontaine, sauve hommes et animaux d'un naufrage. Tel que nous le connaissons, Cingria n'aurait pas hésité à représenter Stravinski en « sauveur » de la musique contemporaine.

Hagiographie

Dans la plupart de ses écrits consacrés à Stravinski, qu'il s'agisse d'un compte rendu de concert ou de la promotion d'un livre, Cingria exprime son attachement à la personnalité du compositeur. Cette ferveur passe curieusement par une série de descriptions du maître, tant physionomiques que spirituelles. Il y a là une dimension apologétique et glorificatrice dans la promotion de l'œuvre de Stravinski par Cingria. Le compte rendu du premier volume des *Chroniques* contient une de ces descriptions hagiographiques :

> Stravinski est simple, pieux, juste, libre, rapide, aimable, propre, pur, salin, léger, souple, sec, démocrate, poli, taquin, affectueux ; formidablement intéressant et vivant dans ce qu'il dit lorsqu'il persuade – remet en place – ou qu'il raconte. Il discerne et situe tout de suite. Son diagnostic est un magnésium vorace mettant à nu, si elle existe, la parcelle divine utilisable. Ce faisant, il est naturel – n'intimide pas. Il rit et sourit en même temps d'une façon qui émerveille. Il a de l'ordre dans les sentiments, de l'ordre dans tout ce qu'il fait, de l'ordre dans les grandes et toutes petites choses. Il calligraphie, coupe, rogne, sèche, étanche, limite, corrode, remplit. Manger est pour lui, comme il sied, une chose très importante. Avec cela, il ne mange presque rien et boit peu. […] Ses vêtements de ville sont fastueux et impeccables ; ceux d'intérieur, ingénieux et richement fantaisistes. Il porte des chemises en malachite. Il a des serviettes et des étuis du plus doux cuir, des cannes et des montres et beaucoup d'objets d'or et d'argent rehaussés de pierreries qui sont des dons faits à lui par les divers monarques de la terre. Rien ne l'offense autant que le manque d'éducation et l'arrogance sous les dehors de la timidité. Rien ne l'offense autant que l'ingratitude, mais il la prévoit et ne la laisse pas s'accomplir. Il sait admirablement se défendre, tout en restant bienséant et simple – humain – allais-je dire, mais il n'aime pas trop que l'on se serve de ce mot. Il ne craint pas le silence quand il est sensé ; il aime le flot des paroles quand il est motivé. Il ne se met jamais à table qu'il n'ait fait préalablement le signe de croix. […] Il pense ce qu'il dit mais ce n'est pas visible, et il ne dit pas nécessairement ce qu'il pense. […] Il lit et recherche l'enseignement sain. […] On l'a vu lire debout, se promenant, s'arrêtant, disant et commentant de longs passages à voix haute. Il sait le

latin. […] [54].

Dans le cadre de la *NRF*, où cette chronique fut publiée et où l'image de Stravinski était souvent ternie par les critiques de Schloezer, Cingria avait pour mission de contrer ce dernier. L'exemple le plus évident sera sa réplique à Schloezer après la création de *Perséphone*.

***Réhabiliter* Perséphone**

Nous l'avons vu dans le chapitre consacré à Schloezer, la création de *Perséphone* avait soulevé la désapprobation de l'exégète russe, lequel était allé jusqu'à qualifier la partition de « cadavre » [55]. Or, cette œuvre de Stravinski tenait particulièrement à cœur à Cingria car l'écrivain y voyait la réalisation de ses propres conceptions sur les rapports entre musique et poésie et une composition parfaite parce que « hautement accordée à son âme antique » : « Rappelons que *Perséphone*-partition a été la réussite la plus achevée d'une entreprise, de nos temps d'une hardiesse folle : faire ou refaire de l'antique sans que soit discernable un atome d'académisme » [56].

La collaboration entre Stravinski et Gide pour *Perséphone* n'avait pas été heureuse, les exigences du compositeur ne rencontrant pas celles de l'auteur du livret. La prédominance de la musique, défendue par Stravinski et Cingria, minimisait considérablement le rôle de Gide [57]. En s'attirant l'antipathie de l'écrivain français, fondateur de la *NRF*, Stravinski n'améliorait pas la qualité de son image dans la revue en question. Cingria intercédera auprès de Claudel et de Paulhan pour obtenir un droit de réponse à la critique acerbe de Schloezer. Claudel avait alors écrit à Cingria que Paulhan accepterait son article en faveur de *Perséphone* dans la *NRF* en ajoutant : « vous avez l'hostilité redoutable de Gide et Schloezer » [58].

Le texte « Perséphone et la critique » [59] est l'exemple même de la « contre-critique ». Schloezer est particulièrement visé et Cingria n'hésite pas à parler d'incompétence à son propos. L'écrivain met en cause et qualifie de « nuls » ceux qui ne comprennent pas que la période actuelle de Stravinski est celle de la plus haute maîtrise. C'est dans cette perspective qu'il va commenter *Perséphone* :

> Il faut se représenter tous les circuits de l'expérience musicale actuelle pour apprécier, dans *Perséphone*, le rétablissement d'une forme antiparadoxale [60]. C'est cela qui a déçu le mélomane d'opinion, mais surtout l'homme sans culture – chez qui la théosophie remplace la culture – pour qui la modalité n'a d'accès que par le grief que son incompréhension lui fait commettre de l'appeler monotonie [61].

« Les Lauzangiers »

A force de démonter le discours critique négatif développé contre Stravinski, Cingria – comme Schaeffner dans « Critique et thématique » – a abouti à une redéfinition de la critique. « Les Lauzangiers » [62] de Cingria fait partie de ce corpus d'articles qui nie la possibilité de mettre en cause l'œuvre de Stravinski. L'expression « les lauzangiers » est une forme provençale du terme « losengiers » en ancien français. Le terme désigne les traîtres, les médisants, douteux, envieux et nuisibles. Dans le cadre de l'amour courtois, ce sont ceux qui dénoncent les amants.

L'argument de l'objectivité, repris désormais par Cingria, fonde une quasi-scientificité de la musique de Stravinski : sa qualité est démontrable et dès lors irréprochable :

> J'aurais voulu intituler cet article *Partitions en mains* et bien développer ce thème. J'y ai renoncé. A quoi bon ? Je répète ce que je disais : que le goût se prouve. […] Et comment ? Non point en discutant, c'est inutile : en vérifiant, en allant voir. Vous comprenez que ce sont des choses non *qu'on aime ou qu'on n'aime pas*, mais *qui sont ou qui ne sont pas* [63].

Schaeffner exposait, dans « Critique et thématique », que la critique devait être scientifique et se borner à la description. Cingria le rejoint parfaitement sur ce point, mais il a l'audace d'aller plus loin en proclamant la bonne foi comme critère de jugement.

> Pensez immédiatement […] à une musique saine et fraîche et exquise et fluide et ravissante. *Dumbarton Oaks*. Pensez à la science qui purifie, à de la tendresse dans le bien né – le racé – le sec, le salubre. Le souple et le démantibulé fraîchement dans beaucoup de force. […] C'est ça et ce n'est que ça la musique. Et il est difficile – il faut être d'une absolue mauvaise foi, mais il y en a de ces êtres d'une absolue mauvaise foi – de dire le contraire. Voilà ce que j'appelle une preuve [64].

Enfin, il faut signaler que « Les Lauzangiers » est avant tout un pamphlet contre Schloezer : « qu'y a-t-il à s'étonner, surtout faibles comme elles s'avèrent par un manque absolu d'objectivité, de ces attaques continuelles d'un certain Russe contre Strawinsky ». Cingria condamne la critique des « forts en solfège » qui ne peuvent pas adopter le « discours objectif » véritable et continuent à tourner autour de cette dernière notion sans jamais vraiment la définir ni opposer une réplique claire à Schloezer. Il tente de disqualifier le critique incriminé sans mener un débat réel mais plutôt une polémique « épidermique » :

> Ce luxe d'un lauzangier russe-vampire posté exprès à Paris dans une grande revue pour dénigrer Strawinsky chaque fois que les salles de concert croulent devant un nouveau triomphe en est la preuve. Laissons à ce phénomène, puisqu'il est naturel, son libre cours. Le public ne saurait être dupe ni une opinion et encore moins une opposition, partie de là, prendre consistance [65].

L'article de Cingria répond parfaitement à la condamnation généralisée de la critique contre laquelle Stravinski s'acharne aussi lui-même, comme on peut le voir dans ses nombreuses interviews et jusque dans *Poétique*. Que le texte ait été souhaité et demandé par Stravinski est fort probable. En tout cas, en le rédigeant, le critique était assuré de s'attirer les faveurs du compositeur. D'après une lettre non datée de 1939, Stravinski était au courant de l'article bien avant sa parution puisque Cingria lui écrit « qu'il espère que l'article va bientôt paraître », article qu'il situe dans ce qu'il appelle « la lutte terrible contre les éléments et contre les sots » [66]. Nous ne savons pas si la « lutte » était organisée *par* le compositeur, mais en tout cas, elle était bien organisée *pour* lui et était encouragée par lui à travers les « avocats » qu'il maintenait en permanence à ses côtés.

***Cingria avocat de Stravinski à la* NRF**

Charles-Albert Cingria a collaboré pendant plus de vingt ans à la *NRF* : près de cent textes y ont été publiés sous son nom. Jean Paulhan, qui avait succédé à Rivière en 1925 à la direction de la revue, avait saisi l'originalité de cet écrivain fantaisiste et en rupture totale avec les règles. Mais il y avait une incompatibilité avec Gide, qui gardait un ascendant sur « sa » revue. D'après Peter Schnyder, Gide restait l'homme fort de la revue et le directeur craignait tout conflit avec Cingria [67]. Mais petit à petit, Paulhan a pu imposer son admiration pour l'œuvre de Cingria et a toujours affirmé sa sympathie pour cet homme. Paulhan, Ramuz, Cocteau, Max Jacob, Gaston Gallimard ou Paul Claudel ont souvent pris sa défense. Des biographes de Gide ont d'ailleurs parlé de Cingria comme du « protégé de Paulhan » [68]. C'est grâce à cela que Cingria a pu introduire des pages pro-stravinskiennes dans une revue où la chronique musicale appartenait à Schloezer. La lettre qui suit est un exemple de cette connivence avec Paulhan :

> Cher ami,
>
> […]. J'écris à Stravinski pour lui expliquer que si je ne donne pas cet article et qu'un autre forcément partial et calomnieux de B. de Sch. paraît à sa place, vous n'y êtes pour rien, puisqu'au contraire vous aviez accepté que je fasse cet article et que bien plus, vous me le rappelez encore aujourd'hui. Je lui explique alors pourquoi je ne donne pas cet article et que s'il doit s'en prendre à quelqu'un s'il est périodiquement attaqué dans la revue, ce n'est qu'à Gide qu'il doit le faire [69].

8. Cingria *ghostwriter* ?

En plus d'une communauté d'idées entre Cingria et Stravinski, nous venons aussi d'observer une réelle connivence. En creusant encore un peu les échanges entre les deux hommes, on découvre un troisième terme : la collaboration. Les archives nous révèlent en effet deux cas concrets de travail en commun. Il s'agit d'une interview de Stravinski par Cingria pour Radio-Paris en 1936 [70] et de la rédaction de l'article sur *Perséphone* paru dans *Excelsior* au moment de la création de l'œuvre [71].

L'interview pour Radio-Paris est la seule trace incontestable d'une collaboration entre Cingria et Stravinski : les deux ont contresigné la transcription de l'interview intitulée « Igor Stravinski. De retour de Barcelone où il a été acclamé ». Le compositeur a écrit à la main sur le tapuscrit : « Ma causerie avec Charles-Albert Cingria, ce 23 mars 1936 ». Le document est signé par les deux « Charles Albert Cingria et Igor Strawinsky qui l'aime. Radio Paris, le 23 mars 1936 ».

Dans cet entretien, Stravinski prône le principe fondamental qu'il partage avec l'écrivain suisse : « admettre la musique comme une valeur en soi, […] sans lui assigner un but utilitaire » [72]. Ces propos sont énoncés au moment où Stravinski rédige le second tome de ses *Chroniques* où apparaît son fameux postulat : « la musique est impuissante à exprimer autre chose qu'elle-même » [73]. Rappelons que cette conviction est déjà présente chez Cingria en 1910. Si Cingria et Stravinski ont travaillé ensemble pour cette interview, certains propos avancés dans *Chroniques*, et en particulier le passage en question, sont sans doute le fruit d'une collaboration, directe ou indirecte. Stravinski a pu faire appel à son ami suisse pour formuler certains principes dans *Chroniques de ma vie* en 1936.

Carr avance en outre que Cingria avait à plusieurs reprises souligné ce que Nietzsche appelle « la disposition musicale » dans *L'origine de la tragédie*. Son hypothèse se base sur l'extrait suivant : « le lyrisme est aussi absolument dépendant de l'esprit de la musique que la musique elle-même, dans sa pleine liberté, est indépendante de l'image et de l'idée, n'en a pas *besoin* mais les *tolère* seulement à côté d'elle » [74]. Le postulat de Stravinski remonterait donc à Nietzsche à travers son ami écrivain.

Cingria a aussi participé à la rédaction de l'article que Stravinski a fait paraître à l'occasion de la création de *Perséphone* en 1934 [75]. Avant de défendre le nouveau ballet contre les critiques exprimées par Schloezer dans la *NRF*, l'écrivain suisse avait donc déjà pris une part active dans la formulation des concepts que le compositeur souhaitait mettre en exergue pour cette partition. A la lecture de l'article, Stravinski, qui en est le seul signataire, met en avant la primauté de la musique sur le texte (de Gide) et sur le traitement musical de la syllabe. Ces deux points sont par ailleurs deux piliers de la pensée esthétique de Cingria. Sans aller jusqu'à dire que les idées de ce dernier sur la conjugaison du rythme et de la syllabe ont pu influencer la composition de Stravinski, il demeure que, du point de vue conceptuel, Stravinski s'est appuyé sur les connaissances de son ami pour le texte de présentation : « Or le mot, plutôt qu'il ne l'aide constitue pour le musicien, un intermédiaire encombrant. Je ne voulais pour *Perséphone* que des syllabes, de belles, fortes syllabes, et puis une action » [76]. En outre, une lettre de Cingria à Paulhan laisse entendre que l'écrivain a suivi la gestation de l'œuvre puisque, au cours de l'été 1933, il écrit : « J'en serais chagriné, moi qui ai tant d'admiration et qui attends en tremblant les syllabes parfaites sur quoi doit se poser la musique du *Perséphone* » [77].

La préoccupation de la syllabe était récurrente chez Stravinski depuis son travail sur les vers russes des *Pribaoutki* (1914). Il y a bien entendu l'exemple d'*Œdipus Rex* pour lequel le texte de Cocteau avait été traduit en latin ; ce qui avait permis au compositeur de « décomposer [le texte] à volonté et porter toute son attention sur l'élément primitif qui le compose, c'est-à-dire la syllabe » [78]. Notons que le postulat de Stravinski intervient dans *Chroniques* dans la suite d'une réflexion sur le travail de la syllabe dans les *Pribaoutki*. Il faut donc remonter quelque peu en amont du texte pour recontextualiser la phrase du maître : « Ce qui me séduisait dans ces vers, c'est l'enchaînement des mots et des syllabes, ainsi que la cadence qu'il provoque et qui produit sur notre sensibilité un effet tout proche de celui de la musique. Car je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique » [79].

Cingria est donc doublement présent dans ce passage puisque la primauté de la syllabe et le principe ontologique de la musique se trouvent ici combinés ; ce sont les deux thèmes principaux des échanges entre les deux hommes, ou du moins ceux que les traces de l'histoire nous laissent entrevoir dans le cadre de leur évidente collaboration, mais dont l'ampleur reste floue et les contours mal définis par manque de preuve.

*

Dans les mots qu'il rédige pour la publication en hommage à Cingria en 1955, Stravinski associe la douleur de la perte de son ami à celle qu'il avait exprimée dans son œuvre *In memoriam Dylan Thomas* (1954) :

> Je suis vraiment désolé de ne pas me sentir capable de parler de Charles-Albert. C'est un thème beaucoup trop important pour que je puisse, dans la hâte de ma vie présente, formuler mes pensées sur cet ami infiniment cher qui vient de nous quitter, sur son don et son œuvre si extraordinaires. « On imagine mal un tel œil qui se ferme », comme m'écrivait Cocteau l'autre jour. Si j'étais poète, – et je pense à Dylan Thomas lui aussi disparu récemment – peut-être trouverais-je des mots dignes de notre thème. En l'absence de tels mots, répétons le refrain d'une élégie admirable que ce poète écrivit à la mort de son père : « *Rage, rage against the dying of the light* » [80].

Stravinski évoque son désarroi face à la perte de son ami à travers la métaphore de la lumière éteinte. Nul doute que Cingria a éclairé le compositeur dans la genèse et la formulation de ses principes esthétiques et qu'il a été, comme Souvtchinski, non une éminence grise mais une « personne source ».

Notes

[1] J. Chessex, *Charles-Albert Cingria. Etude, choix de textes et bibliographie*, Collection « Poètes d'aujourd'hui », n° 170, Editions Seghers, 1967, p. 24.

[2] *Ibid.*, p. 35.

[3] Ch.-A. Cingria, *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1967-1979, vol. I à X.

[4] *La Civilisation de Saint-Gall*, 1929 ; *Pétrarque*, 1932 ; *La Reine Berthe*, 1947.

[5] *Le Canal exutoire*, 1931 ; *Le Comte des formes*, 1931 ; *Florides helvètes*, 1944 ; *Bois sec, bois vert*, 1948.

[6] I. Stravinski, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 1935, tome I, p. 119-122, rééd. 2000, p. 71.

[7] Le compositeur l'a invité chez lui à Paris avec d'autres amis suisses, au printemps 1914, comme en témoigne une lettre d'Ansermet à Stravinski, 22 juin 1914, *in* Cl. Tappolet (éd.), *Correspondance Ansermet-Stravinski (1914-1967)*, Genève, Georg éditeur, vol. I, 1990, p. 13.

[8] M. Carr, « Igor Stravinsky et Charles-Albert Cingria », *in* D. Jakubec (éd.), *Erudition et liberté : L'univers de Charles-Albert Cingria*, Paris, Gallimard, 2000, p. 259-280.

[9] « Charles-Albert Cingria à 51 ans », huile sur toile de Théodore Strawinsky, 1934. Pierre Schweickhardt/Musée d'art et d'histoire de Genève.

[10] Ch.-A. Cingria, « Essai de définition d'une musique libérée des moyens de la raison discursive », vol. I, p. 193-204, (La voile latine, Genève, 6/4, avril 1910).

[11] I. Stravinski, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 1936, tome II, p. 176-177, rééd. p. 207.

[12] Cette place de la musique dans l'œuvre de Cingria n'a pas encore été complètement cernée. Seul ouvrage à disposition : D. Jakubec (éd.), *Erudition et liberté. L'univers de Charles-Albert Cingria*, Actes du colloque de l'Université de Lausanne, réunis par Maryke de Courten et Doris Jakubec, Paris, Gallimard, Les cahiers de la *NRF*, 2000.

[13] Texte inédit, Fonds Charles-Albert Cingria, Université de Lausanne, Centre de recherches sur les Lettres romandes. Voir Br. Boccadoro, « *Le temps premier indivisible* de Charles-Albert Cingria », *in* D. Jakubec (éd.), *Erudition…, op. cit.*, p. 224-233.

[14] Voir J.-Cl. Genoud, « *Le traité de rythmologie plainchantique* ou le grégorien revisité par Cingria », *in* D. Jakubec (éd.), *Erudition…, op. cit.*, p. 234-258.

[15] Ch.-A. Cingria, « Una corda », *Œuvres complètes,* vol. IV, p. 128.

[16] Ch.-A. Cingria, « Essai de définition… », *op. cit.,* p. 193-194.

[17] Ch.-A. Cingria, « Le musical pur », *Œuvres complètes,* vol. VI, p. 131-143. (*NRF*, 28/320, mai 1940).

[18] Ch.-A. Cingria, « Essai de définition… », art. cit., p. 193-194.

[19] I. Stravinski, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1935, t. I, p. 116, rééd. 2000, p. 70.

[20] Ch.-A. Cingria, « Essai de définition… », art. cit., p. 194.

[21] *Ibid.*, p. 195-196.

[22] *Ibid.*, p. 197.

[23] *Ibid.*, p. 201.

[24] *Ibid.*, p. 204.

[25] Voir à ce sujet : R. Taruskin, « A Myth of the Twentieth Century : *The Rite of Spring*, the Tradition of the New, and « The Music Itself » », *Modernism Modernity*, 2/1, p. 1-26. L'auteur y montre comment Stravinski a recontextualisé le *Sacre* dans le cadre de ses principes esthétiques néoclassiques pour faire valoir la logique et la continuité de sa production.

[26] Ch.-A. Cingria, « Le musical pur », *op. cit.*, p. 131-143.

[27] *Ibid.*, p. 132 et Fr. Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, citée par Ch.-A. Cingria, « Le musical pur », *op. cit.*, p. 133.

[28] Ch.-A. Cingria, « Le musical pur », art. cit., p. 131-143, *op. cit.*, p. 133.

[29] Nous avons résumé ici les grandes lignes de tout l'article, *Ibid.*, p. 131-143.

[30] Dans une note en bas de page, Cingria fait référence au texte de Souvtchinski de 1939 (« La notion du temps et la musique. Réflexions sur la typologie de la création musicale », *Revue musicale*, mai-juin 1939, p. 70-80), établit le parallèle entre la distinction « musique chronométrique et musique chrono-amétrique » établie par Souvtchinski (voir chapitre III)

et l'associe à sa propre division entre l'art stravinskien et « l'art dithyrambique descriptif ou extatique discursif moderne », Ch.-A. Cingria, « Le musical pur », art. cit., p. 133.

[31] I. Stravinski, *Chroniques de ma vie*, *op. cit.*, 2000, p. 124.

[32] Ch.-A. Cingria, *Pétrarque*, Les cahiers romands, 2/8, Lausanne et Genève, Librairie Payot, 1932.

[33] Lettre de Stravinski à Cingria, 28 décembre 1932, *in* Ch.-A. Cingria, *Correspondance avec Igor Strawinsky*, introduction et notes de Pierre-Olivier Walzer, Lausanne, L'Age d'Homme, 2001, lettre n° 12, p. 28.

[34] Lettre de Ch.-A. Cingria à Alexandre Cingria, 25 décembre 1932, *in* Ch.-A. Cingria, *Correspondance générale*, préface de Pierre-Olivier Walzer, texte établi et annoté par Isabelle Melley-Cingria et Hugues Richard (vol. 1 et 2), texte établi et annoté par Edmond Laufer (vol. 3 à 5), Lausanne, L'Age d'Homme, 5 vol., 1975-1980, vol. II, p. 148.

[35] Ch.-A. Cingria, *Pétrarque*, *op. cit*. L'exemplaire personnel de Stravinski conservé à Bâle (CH-Bps, Collection Stravinski, IS B 1055) comporte un passage annoté par le compositeur. Transcription ci-dessus.

[36] I. Stravinski, *Chroniques de ma vie*, *op. cit.*, 2000, p. 207.

[37] Ch.-A. Cingria, *Pétrarque*, *op. cit.*, p. 46. Stravinski a ajouté dans la marge : « Quelle belle remarque ! on a presque envie de la généraliser pour toute autre forme de l'art ».

[38] Stravinski souligne.

[39] Lettre de Stravinski à Cingria, 28 décembre 1932, *in* Ch.-A. Cingria, *Correspondance..., op. cit*, lettre n° 12, p. 28.

[40] I. Stravinski, *Chroniques de ma vie*, *op. cit.*, 2000, p. 207.

[41] M. Carr, « Charles-Albert Cingria et Igor Stravinsky », art. cit., p. 268.

[42] P. Lasserre, *Les idées de Nietzsche sur la musique*, Paris, Mercure de France, 1907, p. 43.

[43] *Pétrarque*, p. 34.

[44] Voir plus loin le paragraphe « la réhabilitation de *Perséphone* ».

[45] Notamment l'interview avec Serge Moreux : « M. Igor Strawinsky à Radio-Cité », *L'Intransigeant*, 21 novembre 1935.

[46] Ch.-A. Cingria, *Pétrarque*, p. 74.

[47] Paul Budry (1883-1949), critique d'art, écrivain suisse, et animateur de revues le plus souvent d'avant-garde. Il fonde en 1914, avec Edmond Gilliard, Charles-Ferdinand Ramuz et Ernest Ansermet, les *Cahiers vaudois* au programme novateur ; en 1917, à Paris, il lance avec André Germain *Les Ecrits nouveaux*.

[48] Lettre de Cingria à Paul Budry, [Paris 1918], *in* Ch.-A. Cingria, *Correspondance générale*, *op. cit.*, vol. III, p. 181.

[49] J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, notes autour de la musique, Paris, Editions de la Sirène, 1918.

[50] *Ibid.*, p. 64.

[51] L'étude la plus complète en la matière reste : D. Möller, *Jean Cocteau und Igor Strawinsky. Untersuchungen zur Ästhetik und zu* Œdipus Rex, Hamburg, Verlag der Musikhandlung K. D. Wagner, 2 vol., 1981.

[52] Il n'y en a aucune trace dans le fonds Cingria de la Bibliothèque de Lausanne (Bibliothèque cantonale universitaire, Centre de recherches sur les lettres romandes, Fonds Charles-Albert Cingria). Etant donné que le destinataire premier du manuscrit était Paul Budry, le document pourrait se trouver dans l'un des divers fonds d'archives de ce dernier. Il n'est ni dans le fonds Budry de la bibliothèque de Lausanne, ni chez ses descendants. Nous remercions Jean-Christophe Curtet (Université de Genève) pour son aide dans la recherche de ce texte.

[53] Il faut s'interroger sur l'orthographe utilisée par Cingria « Cynge » et pas « Cinge » pour rester au plus proche de son nom. L'écrivain dit dans sa lettre à Budry qu'il s'expliquera sur l'orthographe ; il est possible qu'il ait souhaité faire une allusion au cygne en plus du singe en utilisant le « y ». Notons encore que dans sa préface à la correspondance de Cingria et Stravinski, Pierre-Olivier Walzer se trompe lorsqu'il parle du projet « Le cygne et le dauphin » ; en effet Cingria n'annoncerait pas une explication de l'orthographe dans ce cas (P.-O. Walzer, préface de Ch.-A. Cingria, *Correspondance avec Strawinsky*, *op. cit.*, p. 8). Walzer dit en outre que le tract a été écrit à l'instigation de Blaise Cendrars ; il ne cite aucune référence et de notre côté, nous n'avons trouvé aucune information de cette nature.

[54] Ch.-A. Cingria, « Chroniques de ma vie par Igor Stravinski », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. IV, p. 287-295. (*NRF*, 23/261, juin 1935).

[55] Voir chapitre III.

[56] Ch.-A. Cingria, « Chroniques de ma vie par Igor Stravinski », *op. cit.*, p. 287-295.

[57] Cingria écrit par exemple à Stravinski : « Il n'y a pas de « collaboration » ou de possibilité de « collaboration » entre Gide et vous. […] Vous aviez besoin d'un compilateur, et de syllabes, c'est tout. Gide au lieu de Cocteau ou de n'importe qui. Ce que vous ferez n'a de rapport qu'avec *Perséphone* et vous-même ». Lettre de Cingria à Stravinski, 6 août 19333, *in* Ch.-A. Cingria, *Correpondance…, op. cit.*, lettre n° 14, p. 31.

[58] Cité par Ch.-A. Cingria dans sa lettre à Stravinski, 6 août 1933, *in* Ch.-A. Cingria, *Correpondance…, op. cit.*, lettre n° 14, p. 31.

[59] Ch.-A. Cingria, « Perséphone et la critique », vol. IV, p. 145-149. (*NRP*, 22/251, août 1934).

[60] Ce que Cingria entend par « forme antiparadoxale » reste obscur à nos yeux, comme beaucoup de ses textes et allusions fantaisistes dont le sens est souvent difficile à percer.

[61] Ch.-A. Cingria, « Perséphone et la critique », art. cit., p. 147-148.

[62] Ch.-A. Cingria, « Les Lauzangiers », *La Revue musicale*, 191, mai-juin 1939, p. 95-99.

[63] *Ibid.*, p. 95.

[64] *Ibid.*, p. 98.

[65] *Ibid.*, p. 95-96.

[66] Lettre de Cingria à Stravinski, non datée [1939], *in* Ch.-A. Cingria, *Correspondance…, op. cit.*, lettre n° 49, p. 71.

[67] P. Schnyder, « Charles-Albert Cingria entre Paulhan et Gide », *in* D. Jakubec (éd.), *Erudition et Liberté*, *op. cit.*, p. 299-334.

[68] P. Lepage, *André Gide : Le Messager*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 511.

[69] Brouillon de lettre de Cingria à Paulhan, sans date [mai 1933], Lausanne, Bibliothèque cantonale universitaire, Centre de recherches sur les lettres romandes, Fonds Charles-Albert Cingria, LR 1/1/97/33.

[70] CH-Bps, Collection Stravinski, Mic 92. La source est également commentée par M. Carr, art. cit.

[71] I. Stravinski, « M. Igor Stravinski nous parle de *Perséphone* », *Excelsior*, 1er mai 1934.

[72] [Ch.-A. Cingria et I. Stravinski], « Igor Stravinski. De retour de Barcelone où il a été acclamé », CH-Bps, Collection Stravinski, Mic 092.

[73] I. Stravinski, *Chroniques de ma vie*, *op. cit.*, 2000, p. 198.

[74] Fr. Nietzsche, *L'origine de la tragédie*, cité par M. Carr, « Igor Stravinsky et Charles-Albert Cingria », art. cit., p. 276.

[75] Igor Stravinski, « M. Igor Strawinsky nous parle de *Perséphone* », *Excelsior*, 29 avril 1934, reproduit avec modifications dans l'édition du 1er mai 1934. Dans une lettre à Stravinski du 30 avril 1934, Cingria laisse entendre qu'il a participé à la rédaction de l'article destiné à

lancer *Perséphone*. « J'ai fait acheter *Excelsior* et j'ai vu l'usage qu'on a fait du petit texte établi entre nous » (Ch.-A. Cingria, *Correspondance avec Igor Strawinsky*, *op. cit.*, p. 37).

[76] Igor Stravinski, « M. Igor Strawinsky nous parle de *Perséphone* », *op. cit.*.

[77] Lettre de Cingria à Paulhan, fin août 1933, *in* Ch.-A. Cingria, *Correspondance générale… op. cit.*, vol. IV, p. 70.

[78] I. Stravinski, *Chroniques… op. cit.*, 1935, tome I, p. 89.

[79] *Ibid*.

[80] I. Stravinski, « Couronne de Charles-Albert Cingria », *NRF*, mars 1955, p. 428.

PARTIE IV

Domaine étranger

Au-delà des frontières de ses différents pays de résidence successifs avant 1940 – la Russie, la Suisse et la France –, Stravinski n'a pas noué beaucoup de contacts avec des musicologues d'autres pays d'Europe. La production du compositeur a retenu l'attention des musicologues sur le plan international, mais les contacts directs ont été plus rares. Dans la mesure où nous prenons pour fil conducteur les collaborations qui se sont tissées avec l'artiste, nous rendrons compte ici des relations plus ou moins suivies de Stravinski avec des exégètes de Belgique, d'Italie, d'Allemagne ou d'Angleterre. Ces contacts se sont établis le plus souvent lors de l'élaboration des premières monographies européennes entreprises par les différents interlocuteurs.

En effet, au milieu des années vingt, plusieurs musicologues ont entrepris de faire un bilan de l'activité créatrice de Stravinski en lui consacrant un ouvrage rétrospectif, souvent le premier dans leur langue. Le phénomène s'amplifia très vite : entre 1926 et 1934, on ne dénombre pas moins de onze éditions différentes de livres exclusivement centrés sur le compositeur et sa production [1]. Dans les quinze années qui suivent, le nombre double. Par souci de cohérence interne, nous nous limiterons pour l'essentiel à l'analyse des monographies, de leur angle d'approche et des circonstances générales de la « stravinskologie » en Europe. Voici un récapitulatif bibliographique de l'ensemble de cette production musicographique, dans l'ordre chronologique :

- A. Casella, *Igor Strawinski*, Rome, A.F. Formiggini Editore, 1926 ;
- I. Glebov [B.V. Asaf'ev], *Kniga o Stravinskom*, Leningrad, Ed. Triton, 1929 ;
- C.F. Ramuz, *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, Paris, Ed. de la Nouvelle revue française, 1929 ;
- B. de Schloezer, *Igor Stravinsky*, Paris, Ed. Claude Aveline, 1929 ;
- P. Collaer, *Strawinsky*, Bruxelles, Ed. Equilibres, 1930 ;
- E.W. White, *Stravinsky's Sacrifice to Apollo*, Londres, Hogarth Press, 1930 ;

– A. Schaeffner, *Strawinsky*, Paris, Ed. Rieder, 1931 ;
– H. Fleischer, *Strawinsky*, Berlin, Russischer Musik Verlag, 1931 ;
– D. de'Paoli, *L'opera di Strawinsky*, Milan, 1931 ;
– J. Handschin, *Igor Strawinski : Versuch einer Einführung*, Zurich – Leipzig, Kommissionsverlag von Hug & Co, 1933 ;
– D. de'Paoli, *Igor Strawinsky (da* L'Oiseau de feu *a* Persefone*)*, Nuova edizione riveduta ed aggionata, Torino, G.B. Paravia, 1934.

Sur la base de cette première génération d'ouvrages consacrés à Stravinski, nous évoquerons aussi l'attitude du compositeur face à ces publications. Pour chaque ouvrage, nous aborderons systématiquement les questions suivantes : l'auteur a-t-il fait part de son projet à Stravinski ? Y-a-t-il eu une intervention du compositeur dans l'élaboration du travail ? Si oui, de quelle manière a-t-il assisté les auteurs, quels points retenaient son attention ? L'examen repose en grande partie sur deux types de sources : la correspondance entre le compositeur et les auteurs, la bibliothèque personnelle de Stravinski [2] qui contient ses propres exemplaires parfois chargés de remarques, de corrections, et autres annotations manuscrites en marge. Nous procédons ici à une analyse comparée de l'implication du compositeur dans l'élaboration de ces livres et non à une comparaison des différentes approches exégétiques des auteurs.

1. Belgique : l'affaire Collaer

Contrairement à l'ordre apparent dicté par les dates de publication, Paul Collaer [3] est le premier à avoir entrepris la rédaction d'une monographie consacrée à Stravinski [4]. Les deux hommes se sont connus au début des années vingt, au moment où le musicologue souhaitait organiser des concerts d'œuvres de Stravinski à Bruxelles. L'envie de Collaer de rédiger la première monographie remonte à 1923, fort de la totale confiance que le compositeur lui avait témoignée à l'occasion de divers articles et programmes de concerts et dont il avait apprécié la qualité. Stravinski accueillit le projet avec enthousiasme et apporta dans un premier temps son aide à l'auteur en lui communiquant les données nécessaires à l'établissement d'une biographie et d'un premier catalogue de ses œuvres.

Les Editions de musique russe à Berlin (Russische Musik Verlag) avaient marqué leur accord pour publier le livre, qui devait donc devenir « la biographie officielle » de Stravinski, puisque soutenue par son principal éditeur. Entreprise au cours de l'année 1923, la rédaction du livre est achevée en juillet 1925 et le manuscrit complet, présenté au compositeur au même moment. Après avoir fait patienter Collaer plusieurs mois avant de lui faire part des corrections qu'il voulait voir apportées au livre, Stravinski finit par lui écrire sans autres explications : « Dans l'esprit de votre ouvrage tout entier, je ne me reconnais malheureusement pas, ni dans ma vie privée, ni dans mon œuvre » [5]. Mortifié par ce désaveu, Collaer décida d'oublier cette histoire et renonça à faire paraître le livre. L'affaire en reste là ; Stravinski n'a, semble-t-il, jamais exposé à Collaer les raisons précises d'un refus aussi catégorique.

En 1930, Collaer décida de publier le livre, sans se préoccuper de l'avis du maître [6]. La correspondance ne donne aucune indication sur un envoi éventuel de ce livre par l'auteur à l'artiste. Pourtant, un exemplaire de ce *Strawinsky* se trouve bien dans la bibliothèque du compositeur [7]. Mais il ne comporte aucune annotation

contrairement à tous les autres ouvrages qui l'avaient irrité. Nous l'avons vu [8], une recherche dans la correspondance entre Collaer et des amis communs avec le compositeur tend à prouver que l'élément qui avait heurté Stravinski était avant tout lié à l'importance que le musicologue avait accordée au rôle de Diaghilev dans l'épanouissement de sa carrière [9] ; cela lui aurait fort déplu étant donné ses différends avec le maître des Ballets russes quand il poursuivit sa carrière en dehors de cette organisation. La lettre que Collaer reçut de Nabokov est d'ailleurs assez éloquente sur ce point :

> Avec Igor, laissons les choses s'enfoncer dans le sable de l'oubli. L'homme est ignoble – aimons la musique qui est une grande et belle chose. Qu'est-ce que tu veux, mon vieux, je sais que nous avons raison, mais il nous traitera de menteurs et falsifiera l'histoire, Dieu sait d'ailleurs pourquoi ? Est-ce que le pauvre Diaghilev dont on oublie le nom le gêne tellement… [10] ?

Cet élément de réponse n'explique pas tout à fait l'attitude pour le moins ambiguë du compositeur mais souligne une fois de plus la volonté de Stravinski de contrôler le discours sur sa personnalité : son mécontentement est en effet bien plus « sentimental » et « personnel » que lié à une mauvaise compréhension « technique » ou « esthétique » de sa production. Ayant perçu, grâce aux témoignages d'amis comme Nabokov la vraie nature de la désapprobation du compositeur, Collaer aura choisi de publier le livre indépendamment de la partie biographique qu'il avait rédigée d'après un entretien avec le compositeur. Il publiera ce chapitre biographique introductif tout de suite après le décès de Stravinski en 1971 [11], avec une courte préface témoignant du profond sentiment d'injustice qu'il a éprouvé après le rejet et la désapprobation non motivée du compositeur.

2. Allemagne : Fleischer et Handschin

C'est en 1931 et 1933 que sortent de presse les deux premières monographies en allemand consacrées à Stravinski. La première, due à Herbert Fleischer, fut publiée par les Editions de musique russe à Berlin [12]. La même maison avait, quelques années auparavant, soutenu le travail de Paul Collaer que désapprouva Stravinski. Les éditeurs berlinois n'avaient cependant pas abandonné le projet de publier une monographie consacrée au compositeur ; en tant qu'éditeurs des œuvres de Stravinski, ils escomptaient une assez large diffusion d'un livre lié à leur collection de partitions.

La seconde publication allemande est un opuscule d'une quarantaine de pages dont l'auteur est le musicologue d'origine russe Jacques Handschin [13].

Enfin, une troisième publication aurait dû voir le jour sous la plume de Hans Stuckenschmidt [14] ; à en juger par un document conservé dans la correspondance que le musicologue a échangée avec Stravinski [15], elle aurait pu prendre la forme d'un dialogue [16], mais le projet n'aboutira pas avant la fin des années cinquante.

Fleischer

Les rapports entre Herbert Fleischer et Stravinski ont été très limités ; la correspondance adressée par le musicologue au compositeur débute au moment où l'auteur achève son ouvrage et Stravinski n'a sans doute eu aucune influence sur la rédaction. L'ouvrage n'a d'ailleurs pas manqué de l'agacer. Dans une lettre au

compositeur, Fleischer répond à la demande que Stravinski lui aurait faite lors d'un concert de bien vouloir lui apporter des précisions sur le livre en préparation [17]. D'autre part, dans son exemplaire personnel [18], Stravinski a inséré deux coupures de presse. La première est une annonce de l'ouvrage rédigée par Fleischer lui-même [19] où est reproduit un extrait du livre. C'est dans la marge de cet article qu'apparaît l'objet de son indignation : il s'interroge (points d'interrogation dans la marge) notamment sur cette phrase de Fleischer qui évoque un nihilisme inhérent à la production de Stravinski : « *Die starke Betonung des Schmerzes in allen tiefgründigen Werken Stravinskis verrät den Pessimisten, ja des Nihilisten. […] Hinter der Welt der Erscheinungen, hinter dem Leben ruht das Nichts* ». Plus loin, alors que l'auteur évoque *Petrouchka* et l'apparition de l'appareil et le triomphe de la mécanique sur l'existence humaine limitée, Stravinski s'exclame en rouge dans la marge : « ? Moi c'est juste le contraire ! ». On comprend que le compositeur ait rejeté ce type d'interprétation métaphysique, qui plus est va tout à fait à l'encontre de ses préoccupations.

Stravinski évoque d'ailleurs cet extrait dans une lettre à Weber, directeur des Editions de musique russe à Berlin :

> Il y a un mois, [Fleischer] m'a écrit une très gentille lettre dans laquelle il exprime des idées qui n'ont rien à voir avec son article de *Berliner Tageblatt*… Cet extrait de son livre m'avait donné un sentiment très négatif à cause de sa complète incompréhension de mes intentions, dans notamment *Petrouchka* et le *Sacre* ; j'étais totalement déçu et abattu [20].

Dans la lettre à laquelle Stravinski fait référence [21], Fleischer dit au compositeur qu'il est prêt à mettre le point final à son livre et le remercie pour le bonheur que la « pénétration » de son œuvre lui a offert tout en faisant l'éloge de son art, mais les termes et le ton n'ont rien de commun avec ceux de l'article. Etant donné que l'on ne note aucune annotation de lecture dans l'exemplaire du compositeur, rien ne permet d'affirmer qu'il l'ait lu.

Handschin

Si Stravinski ne s'est pas impliqué dans l'élaboration de l'ouvrage de Fleischer, en revanche l'opuscule de Jacques Handschin, paru deux ans plus tard, a retenu toute son attention durant la rédaction. Handschin et Stravinski s'étaient connus à Saint-Pétersbourg en Russie avant 1913 et avaient gardé des relations amicales [22]. A plusieurs reprises, les lettres de Handschin au compositeur montrent que ce dernier était au courant de l'avancement du travail, qu'il témoignait à l'auteur une confiance totale quant à son contenu, et surtout qu'il a corrigé lui-même les épreuves du livre avec la plus grande attention [23]. On ne peut parler ici d'une véritable collaboration comme ce fut le cas avec Schaeffner. Néanmoins, Stravinski a témoigné son soutien constant à l'auteur. Avant même que l'opuscule ne paraisse, Stravinski a d'ailleurs insisté auprès de l'auteur pour qu'il en fasse une traduction russe [24]. Faut-il y voir une volonté de fournir un contrepoids russe « autorisé » à l'ouvrage libre de Boris Asaf'ev ? Tout comme le petit volume d'Handschin a aussi pu contrebalancer la totale liberté de Fleischer dans le domaine allemand.

3. Italie : Casella et de'Paoli

La miniature de Casella

Comme Collaer en Belgique, Alfred Casella a été le premier à soutenir activement la diffusion de l'œuvre de Stravinski en Italie. En tant que pianiste et compositeur, il a très vite été jugé comme un épigone du compositeur, voire un piètre imitateur ; nombre de témoignages épistolaires entre Stravinski et ses collaborateurs en témoignent [25]. En tant que critique, malgré tous ses efforts, il n'a jamais reçu le soutien du compositeur. Comme Rivière pour la *NRF*, Casella a souvent sollicité le compositeur pour qu'il intervienne dans les pages de sa revue *Ars nova* [26]. Ainsi, en 1917, il envoie le premier numéro de la revue à Stravinski et lui demande une brève contribution :

> Je vous envoie le premier numéro de notre *Ars Nova* ; j'espère qu'il vous intéressera. Nous désirons faire de cette publication un organe d'art tout à fait intéressant et désintéressé. […] Auriez-vous l'amitié pour moi, pour mes camarades de nous écrire un petit article, sur tel sujet qu'il vous plairait de traiter (à condition qu'il rentre dans les buts de notre revue), et dans la langue qui vous conviendra le mieux (même en russe, car je le ferai traduire). Un petit article concernant la Russie actuelle, et son avenir musical tel que vous le voyez serait infiniment opportun en ce moment, où malheureusement les russophiles se font rares !!! [27].

Stravinski ne répondra jamais aux requêtes de son collègue italien et ne commentera pas les publications que ce dernier lui a consacrées. Dans la littérature consacrée à Stravinski, le petit *Igor Strawinski* d'Alfredo Casella [28], sorti de presse en 1926, est très souvent cité comme la première monographie consacrée au compositeur. A tort : l'intitulé de l'ouvrage est trompeur car ce n'est ni une biographie de Stravinski, ni une monographie au sens général d'une étude complète et détaillée. Il s'agit d'un livret minuscule (6,5 x 11 cm), bel objet de collection du reste, d'une quarantaine de (courtes) pages de texte. Casella y dresse un portrait rapide du compositeur, en forme de miniature, serions-nous tentée de dire, accompagné d'une chronologie commentée de ses compositions.

D'après la dédicace figurant sur l'unique exemplaire issu de la bibliothèque personnelle du compositeur [29], le petit livre ne lui a été offert qu'en mai 1935 par un ami italien [30]. Sans doute n'a-t-il pas pris connaissance du contenu de l'opuscule de Casella avant cette date [31], mais rien ne le prouve. Par ailleurs, il n'y a pas de trace dans la correspondance entre Casella et le compositeur d'une quelconque collaboration ni du moindre échange relatif à l'élaboration de l'opuscule. On y trouve en revanche nombre de demandes d'informations sur ses œuvres formulées par Casella afin de rédiger des programmes de concerts ; c'est à partir de ce matériau que Casella a construit son livret en 1926.

Le second ouvrage de Casella consacré à Stravinski paraît à Brescia en 1947 [32], l'année même de son décès. La nouvelle publication n'est pas une réédition du petit opuscule de 1926, mais une étude plus développée dans ses analyses des compositions de Stravinski. Elle exploite d'autres ouvrages publiés entre-temps dont ceux de Boris de Schloezer (1929) et d'André Schaeffner (1931) régulièrement cités. Ici non plus, il n'y eut aucun suivi de la part du compositeur qui vivait alors sur le sol américain. La

dernière lettre conservée de Casella au compositeur ne date d'ailleurs que de 1937. L'ouvrage a été offert à Stravinski le 11 septembre 1951 par un proche de Casella comme en témoigne la dédicace figurant dans l'exemplaire personnel de Stravinski [33]. Il comprend 220 pages et ne porte aucune annotation de la main de Stravinski si ce n'est dans le catalogue des œuvres en fin de volume où le compositeur s'insurge contre la mention erronée selon laquelle Casella lui attribue la musique du film « Le spectre de la rose » : « Qui pouvait inventer cette affaire ? I Str. C'est bien Mr G. Anteil [*sic*] et pas moi qui compose cette musique de film » [34]. Tout porte à croire que les relations entre Stravinski et Casella sur le plan exégétique ont été très limitées.

De'Paoli : Schaeffner à l'italienne

Si l'on exclut le livre miniature de Casella de 1926, c'est Domenico de'Paoli [35] qui introduit la première grande monographie en italien en 1931 [36]. Celle-ci a été suivie trois ans plus tard d'une seconde édition entièrement « revue et augmentée » [37]. Le critique musical avait été présenté au compositeur par Malipiero en 1926, mais les deux hommes n'ont pas entretenu d'échanges épistolaires avant 1932 [38]. Cette absence de contacts avant cette date semble prouver que la première édition – de 1931 – a été conçue indépendamment de toute intervention du compositeur. Sauf à imaginer qu'une partie de leur correspondance ait disparu mais c'est peu probable.

Le second ouvrage, lui, est bien le fruit d'une collaboration avec l'artiste : l'échange de lettres révèle que de'Paoli a séjourné à plusieurs reprises à Voreppe auprès de la famille Stravinski dans le courant de l'année 1933 et les commentaires de ces visites tournent toujours autour de l'avancement du travail de l'auteur. Une comparaison des deux dédicaces de l'auteur présentes dans les exemplaires personnels du compositeur le montre également : dans la seconde, l'auteur fait référence à l'apport de Stravinski, alors que la première évoque un « simple essai d'interprétation » :

> Dédicace dans l'exemplaire de 1931 :
>
> « à M. Igor Strawinsky, ce simple essai d'interprétation de son œuvre admirable. Domenico de'Paoli. Milan, janvier MCMXXXII » [39].
>
> Dédicace de l'exemplaire de 1934 :
>
> « au Maître Igor Strawinsky, pour le bien qui m'est venu de lui et de son art. Son reconnaissant Domenico de'Paoli. Paris, Novembre MCMXXXIV » [40].

On retrouve donc une fois de plus le même cas de figure : face à un ouvrage réalisé sans sa collaboration, le compositeur soutient l'entreprise d'une nouvelle monographie et apporte lui-même les éléments d'interprétation de sa production. L'hypothèse se vérifie ici compte tenu des longs entretiens entre les deux hommes dont témoigne leur correspondance [41]. Cette situation rappelle les circonstances de la gestation de la monographie de Schaeffner, fruit des informations et consignes du compositeur lui-même. En bénéficiant du soutien du compositeur, de'Paoli est devenu l'exégète italien privilégié [42], et par conséquent, la référence en la matière dans son pays, comme le fut Schaeffner en France.

Aucune des deux éditions du de'Paoli ne porte d'annotations de la main du compositeur : c'est le cas de tous les ouvrages où Stravinski s'est impliqué. Le compositeur a néanmoins conservé dans ses archives un compte rendu de l'ouvrage

de 1931. L'auteur de celui-ci, l'écrivain suisse Charles-Albert Cingria, proche collaborateur du compositeur nous l'avons vu, en fait l'éloge et commence son article en ces termes : « La compétence dans la critique musicale est si rare qu'un livre comme celui-ci, un livre parfaitement renseigné, explicite et utile, ne saurait manquer de faire époque » [43].

Le compte rendu de Cingria met par ailleurs en évidence le concept développé par de'Paoli qui a séduit le compositeur : celui de *mediterraneita* qui visait à replacer la production de Stravinski dans un climat, plutôt que dans un courant, classique ou néoclassique en l'occurrence.

> J'admire tout d'abord cette hardiesse, quand Domenico de Paoli, au lieu de dire « classicisme » – mot vague, toujours, s'il s'agit de musique – nous parle d'une *mediterraneita* de Strawinsky. De fait, on a le droit de situer les tempéraments dans leurs climats, sans tenir compte des lieux d'origine [44].

D'une manière générale, la comparaison de la première à la seconde édition révèle quelques apports importants, mais aucun véritable changement sur le fond ou la forme. La seconde édition est complétée par la présentation des œuvres jusqu'à *Perséphone* alors que la première s'arrêtait logiquement à la *Symphonie de psaumes*. Dans les deux éditions, le texte est quasi identique jusqu'à l'analyse de la symphonie chorale, mais il a été enrichi d'extraits musicaux mis en parallèle avec l'évocation de chaque pièce, extraits notés par Stravinski lui-même spécialement pour le livre. Le texte de 1931 a plusieurs fois été amendé dans l'édition de 1934 par des notes en bas de page. C'est sans doute dans ces précisions, souvent quasi insignifiantes, qu'apparaît l'influence de Stravinski. Peut-être le compositeur a-t-il suggéré quelques modifications à de'Paoli pour la seconde édition.

L'apport de Stravinski est évident dans la référence à Maritain développée par l'exégète italien dans la seconde édition de son livre. Domenico de'Paoli avance que le traité *Art et Scolastique* de Maritain peut être un bon guide pour qui souhaite approfondir la question de l'esthétique stravinskienne [45]. Il cite trois larges extraits du traité du philosophe thomiste concernant le *faire*, en italien « *l'ordine del fare* » :

> *A qui volesse approfondire il complesso problema non saprei consigliare miglior guidi di J. Maritain col suo libro* Art et Scolastique. *[...] L'arte resta sempre essenzialmente nell'ordine del fare, ed è attraverso un lavoro da schiavo sulla resistenza d'una materia ch'essa mira alla gioia dello spirito. Da cià per l'Artista la condizione strana e patetica, imagine della condizione stessa dell'uomo nel mondo, dove deve consumari tra i corpi (e la materi) e vivere con gli spiriti* [46].

L'influence de Maritain sur l'esthétique stravinskienne est un angle d'interprétation capital qui n'apparaît pas clairement chez les exégètes antérieurs à de'Paoli, si ce n'est indirectement dans quelques articles de Lourié.

Nous conclurons sur le propos tenu, en privé, par Cingria, qui parlait de de'Paoli comme du « rédacteur officieux de Stravinski en Italie » [47]. Le terme « officieux », compris dans son sens de « caché » ou de « au service de », répond parfaitement à la stratégie que nous tentons de mettre en évidence ici, à savoir une intervention dissimulée du compositeur dans une série d'écrits consacrés à son œuvre.

4. Angleterre : *White's sacrifice to Stravinski*

En 1930, Eric Walter White [48] élargit pour la première fois la littérature consacrée à Stravinski au domaine anglophone. L'initiative ne doit rien à Stravinski et le travail a été mené sans la moindre intervention du compositeur. Avec au total trois monographies relatives à Stravinski, entre 1930 et 1960, White a été un des commentateurs les plus productifs de l'œuvre du compositeur [49]. Compte tenu des limites chronologiques imparties à la présente étude, nous nous concentrerons sur la monographie de 1930 intitulée *Stravinsky's Sacrifice to Apollo*. White se donnait pour mission de diffuser l'art de Stravinski en Angleterre avec cependant la crainte de mal faire :

> Je vous demande pardon de vous avoir dérangé l'autre jour ; mais je vous remercie de votre recommandation à Monsieur Lourié, qui était fort aimable et qui m'a donné des renseignements bien utiles sur votre *Capriccio* et quelques autres de vos œuvres. Le livre que je viens d'écrire sur votre musique va paraître en février ou mars chez le Hogarth Press, Londres, et sera le premier qu'on a publié en Angleterre. Je ne sais pas si ce que j'y ai écrit vous plaira ou non – les critiques sont toujours si insuffisantes – mais il fallait écrire ce petit livre, et j'espère que vous me permettrez de vous en envoyer un exemplaire. Il faut ajouter que je suis assez jeune ; je n'avais que dix-huit ans quand j'ai assisté à la première de votre piano Concerto. Or je suis parmi les 10 % du public qui aime votre musique, et il faut que nous fassions quelque chose avec les 90 % qui ne l'aime point – surtout en Angleterre [50].

Il n'y a pas de réponse dans les archives de White qui ne contiennent aucune lettre du compositeur avant 1950 [51]. Et l'exemplaire ayant appartenu à Igor Stravinski ne porte aucune dédicace de l'auteur ni aucune annotation marginale du compositeur [52].

On ne trouve pas d'appréciation de Stravinski à l'égard de ce premier livre ; le seul document où il exprime son avis sur l'ouvrage est une lettre écrite à Harold Box lorsque White a publié son second livre sur lui en 1947 :

> *Sorry not to share your reaction to your description of this musicograph as « a most ardent Stravinskyist ». Nor his previous book, « Stravinsky's Sacrifice to Apollo » nor his present work on me do advocate his understanding of my entire creative output. I wonder reading his two books on me, why write at all when exhibit such consistent restrain and an absolute absence of genuine enthusiasm, nothing to say of his utter lack of discrimination of facts. How can you praise his writing on me and believe him an « ardent » follower of my music and my ideology* [53] ?

A la lecture du premier livre de White, on mesure d'emblée ce qui a irrité le compositeur tant les termes que l'auteur utilise sont parfois en totale contradiction avec le discours revendiqué par Stravinski. Par exemple, White nomme la première période « The Romantic Period », ou encore, il consacre tout un chapitre à la comparaison avec Picasso « Picasso still ahead ». De telles maladresses ne pouvaient que crisper Stravinski puisqu'il s'attachait précisément, avec ses collaborateurs, à récuser ce genre de catégorie ou de comparaison. Elles sont néanmoins tout à fait compréhensibles dans le contexte de 1929 et face à la maigre documentation dont disposait White, puisque ni le livre de Schloezer ni celui de Schaeffner n'étaient parus. Le musicologue anglais a d'ailleurs reconnu ces erreurs : dans le brouillon d'une introduction inédite au livre de 1947, White écrit : « *Some years ago I wrote*

an immature but enthusiastic study of Stravinsky entitled Stravinsky's Sacrifice to Apollo. *[...] When I came to plan the present volume, I realised that [...] the only proper course was to write a completely fresh work* » [54].

Si Stravinski n'a pas ouvertement manifesté son opinion sur le premier ouvrage au moment de sa sortie, il a en revanche rejeté explicitement le second. Le troisième fut une sorte de réconciliation due à l'entremise de Robert Craft qui suggéra à White de refondre ses recherches dans un nouvel ouvrage qui reçut finalement l'appui du compositeur et de son assistant. L'importance et le nombre de remarques que l'on peut examiner, autant dans la correspondance entre les deux hommes que dans les marginalia et les épreuves des ouvrages de 1947 et 1966, demandent une étude à elles seules qui se situe non seulement dans une tranche chronologique qui dépasse de loin notre entreprise, mais aussi dans un contexte tout différent [55]. Nous mentionnerons cependant ici le coup de théâtre que fut la réconciliation entre White et le compositeur : n'ayant jamais trouvé son interprète privilégié en Angleterre, et vu le succès rencontré par le second ouvrage de White, Stravinski aurait finalement décidé de s'impliquer dans son travail.

*

L'analyse comparée des premières monographies consacrées à Stravinski montre bien que l'artiste n'a pas laissé libre cours à l'exégèse. Il s'est attaché une série de commentateurs à travers lesquels il a fixé les limites de l'interprétation de son œuvre, le plus souvent en réaction aux travaux des auteurs qui avaient agi indépendamment de lui. Pour chaque pays, ou plutôt pour chaque zone linguistique, on trouve un porte-parole « officiel » du compositeur : Schaeffner en France, Handschin en Allemagne, de'Paoli en Italie. Ils seront d'ailleurs perçus dans leur pays comme les spécialistes par excellence du maître. Cela relève quasiment d'une manœuvre de stratège qui prépare et met en place ses troupes défensives.

Notes

[1] Il faut surtout remarquer ici le nombre de dix monographies consacrées au compositeur en cinq ans (de 1929 à 1934), soit une moyenne de deux par an.

[2] La bibliothèque de Stravinski fait partie de la collection du compositeur, CH-Bps, Collection Stravinski.

[3] Paul Collaer (1891-1989), musicologue et musicien belge, organisateur des Concerts Pro Arte à Bruxelles dans les années vingt.

[4] Cette affaire a déjà été exposée dans : V. Dufour, *Strawinsky à Bruxelles. 1920-1960*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2003, p. 27-31. Nous nous contentons ici de résumer ces pages et d'y apporter quelques éléments complémentaires.

[5] Lettre de Stravinski à P. Collaer, 10 octobre 1925 dans *Paul Collaer. Correspondance avec des amis musiciens*, présentée et commentée par R. Wangermée, Sprimont, Mardaga, 1996, lettre n° 25-27.

[6] P. Collaer, *Strawinsky*, Bruxelles, Ed. Equilibres, 1930.

[7] CH-Bps, Collection Stravinski, IS B 70.

[8] Voir à ce sujet, V. Dufour, « Paul Collaer et Igor Strawinsky. Lettres inédites au compositeur », *Revue belge de musicologie. Six siècles de vie musicale à Bruxelles*, Actes du colloque international (Bruxelles, 19-21 octobre 2000), vol. 2, *Revue belge de musicologie*, LVI, 2002, p. 99-116.

[9] L'édition de 1930 est d'ailleurs dépourvue de l'introduction biographique que Collaer avait rédigée d'après un entretien avec le compositeur.

[10] Lettre de N. Nabokov à Collaer, 8 janvier 1930, *in Paul Collaer. Correspondance avec des amis musiciens*, *op. cit*., p. 271.

[11] P. Collaer, « Introduction à la vie et l'œuvre d'Igor Strawinsky », *Revue générale*, 5, 1971, p. 21-37.

[12] Herbert Fleischer, musicologue allemand auteur de deux monographies : *Strawinsky*, Berlin, Russische Musik Verag, 1931 et *La musica contemporanea*, Milan, Hoepli, 1938.

[13] Jacques Samuel Handschin (1886-1955), musicologue et organiste suisse d'origine russe. J. Handschin, *Igor Strawinski : Versuch einer Einführung*, Zurich & Leipzig, Kommissionsverlag, 1933.

[14] Hans Heinz Stuckenschmidt (1901-1988), critique musical et musicologue allemand. Ce n'est que bien plus tard qu'il publiera finalement un ouvrage sur Stravinski : *Strawinsky und sein Jahrhundert*, Berlin, Akademie der Künste, 1957.

[15] CH-Bps, Collection Stravinski, « Vorspruch zu einem geplanten Strawinsky-Buch », Mic 104.1 – 1060.

[16] Le dialogue sera la formule privilégiée des livres de Stravinski et Robert Craft à partir de 1959.

[17] CH-Bps, Collection Stravinski, lettre de Fleischer à Stravinski, 6 septembre 1931, Mic 094 – 1729 à 1732.

[18] CH-Bps, Collection Stravinski, IS B 1265. Le livre porte la dédicace de l'auteur : « *Dem genialen Igor Strawinsky, der die Musik in die Sphaeren des SPIRITUS DIVINUS zurücktanke. In beständiger Verhörung, Herbert Fleischer, 21 Oktober 1931* ».

[19] H. Fleischer, « Strawinskis Weltbild », *Berliner Tageblatt*, 16 septembre 1931.

[20] Lettre de Stravinski à F.V. Weber, 29 septembre 1931, traduite du russe, CH-Bps, Collection Stravinski, Mic 083 – 066.

[21] Lettre de Fleischer à Stravinski, 6 septembre 1931, CH-Bps, Collection Stravinski, Mic 094 – 1729 à 1732.

[22] J. W. Knjazeva, « Jacques Samuel Handschin – Igor' Stravinskij : Eine noch unbekannte Seite des Dialogs », *Die Musikforschung*, 1999/2, p. 207-211.

[23] Lettre de J. Handschin à I. Stravinski, 22 février 1933, *in* R. Craft (éd.), *Stravinsky Selected Correspondance*, London – Boston, Faber & Faber, vol. III, 1985, p. 136 [ci-après *SSC*]. Les épreuves sont conservées à la Fondation Paul Sacher, PSS 095 – 1530 à 1560 ;

Note de la main de Stravinski « Epreuves de la brochure de Jacques Handschin sur moi. Igor Strawinsky 1933 ».

[24] Lettre de J. Handschin à I. Stravinski, 29 décembre 1932, *in* R. Craft (éd.), *SSC*, vol. III, p. 135-136.

[25] Voir par exemple la lettre de Collaer à Stravinski du 5 mars 1934 : « Casella en a assez de se voir reprocher son manque de personnalité », *in* V. Dufour, *Strawinsky à Bruxelles op. cit*., p. 218 ; ou encore la lettre d'Ansermet à Stravinski dans laquelle le chef s'indigne : « Tommasini repart pour Rome, et m'a promis de tâcher qu'on m'invite à aller diriger le *Sacre* à l'Augusteo. Ce sera peut-être possible maintenant que le salaud de Casella repart pour Paris » (C. Tappolet (éd.), *Correspondance Ansermet-Strawinsky (1914-1967)*, Genève, Georg éditeur, vol. 1, 1990, p. 102).

[26] *Ars Nova* a été, entre 1916 et 1919, la revue de la *Societa Italiana di Musica Moderna*. Elle traitait exclusivement de la musique défendue par Casella, soit la musique néoclassique.

[27] Lettre de Casella à Stravinski, 1er décembre 1917, CH-Bps, Collection Stravinski, Mic 092 – 0665.

[28] A. Casella, *Igor Strawinski*, Rome, A.F. Formiggini Editore, 1926. Alfredo Casella (1883-1947), pianiste, chef d'orchestre, compositeur et musicologue italien.

[29] CH-Bps, Collection Stravinski, exemplaire personnel de Stravinski : IS B 1262.

[30] Le nom exact de l'auteur de la dédicace n'a pu être identifié : « Al Mr Igor Strawinski con ammirazione. Renzo Giacomelli. Bologne 22 V 1935 » (CH-Bps, Collection Stravinski, PSS IS B 1262).

[31] Le compositeur ne maîtrisait pas l'italien comme en témoigne cette remarque qu'il fit à Roman Vlad à la sortie de presse de son livre en 1958 : Stravinski lui dit qu'il était désolé de ne pouvoir prendre connaissance de l'ouvrage « *because Italian is slow going with me* » (CH-Bps, Collection Stravinski, lettre de Stravinski à R. Vlad, 10 juin 1958, PSS 104.1 – 02016). Il convient de remarquer en outre qu'aucun des ouvrages en italien présents dans la bibliothèque de Stravinski ne porte d'annotations de sa main contrairement aux ouvrages dans les langues qu'il pratiquait : le russe, le français, l'allemand et l'anglais.

[32] A. Casella, *Strawinski*, Brescia, La Scuola Editrice, 1947.

[33] « En souvenir de la profonde amitié de Casella. [prénom illisible] Casella. 11 – 9 – 1951 ». CH-Bps, Collection Stravinski, IS B 1258.

[34] CH-Bps, Collection Stravinski, note manuscrite de la main de Stravinski dans A. Casella, *Strawinski*, *op. cit.*, 1947, IS B 1258.

[35] Domenico de'Paoli, critique musical italien (1894-1984), directeur de concerts de musique de chambre à l'Institut d'art de Milan (1923-1925), rédacteur de la revue *Musica d'oggi* à partir de 1929.

[36] D. de'Paoli, *L'Opera di Strawinsky*, Milano, 1931.

[37] D. de'Paoli, *Strawinsky (da* L'Oiseau de feu *a* Persefone*)*, Turin, G.B. Paravia, 1934.

[38] CH-Bps, Collection Stravinski, lettre de G. F. Malipiero à I. Stravinski, 11 mai 1926, Mic 100.1 – 1334.

[39] D. de'Paoli, *L'Opera di Strawinsky*, *op. cit.*, exemplaire de Stravinski : CH-Bps, Collection Stravinski, IS B 1273.

[40] D. de'Paoli, *Strawinsky (da* L'Oiseau de feu *a* Persefone*) op. cit.*, exemplaire de Stravinski : CH-Bps, Collection Stravinski, IS B 1274.

[41] CH-Bps, Collection Stravinski, Mic 100.1 – 1333-1397.

[42] Stravinski témoignait une grande confiance à de'Paoli à qui il a également proposé de réaliser la traduction italienne de ses *Chroniques de ma vie*, achevées peu de temps après la parution de la seconde édition du livre de de'Paoli (CH-Bps, Collection Stravinski, lettre du 6 décembre 1934, I. Stravinski à D. de'Paoli, PSS 100.1 – 1388). Celui-ci avait encore projeté

en 1951 de consacrer une nouvelle monographie au compositeur, mais cela n'aboutira pas. Il ne traduira pas non plus l'autobiographie du compositeur.

[43] Ch.-A. Cingria, « *L'œuvre de Strawinsky* par Domenico de'Paoli (Scheiwiller, Milan) », *NRF,* 1er octobre 1933, p. 634, reproduit *in Œuvres complètes,* vol. IV, p. 249-252. CH-Bps, Collection Stravinski, 100.1 – 1366, document conservé avec la note manuscrite de Stravinski : « Abstract de Ch. A. Cingria sur le livre de D. de' Paoli sur moi ».

[44] Ch.-A. Cingria, « *L'œuvre de Strawinsky* par Domenico de'Paoli (Scheiwiller, Milan) », *NRF,* 1er octobre 1933, p. 634, reproduit *in Œuvres Complètes,* vol. IV, p. 249-252.

[45] D. de'Paoli, *Strawinsky (da* L'Oiseau de feu *a* Persefone*) op. cit.*, p. 16.

[46] *Ibid*.

[47] Lettre de Cingria à Paulhan, septembre 1934, citée par Pierre-Olivier Walzer *in* Ch.-A. Cingria, *Correspondance avec Igor Strawinsky*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2001, p. 34.

[48] Eric Walter White (1905-1985), musicologue anglais, et également compositeur, poète, éditeur et traducteur. Outre ses travaux consacrés à Stravinski, il a publié des ouvrages sur Benjamin Britten et sur l'Histoire de l'opéra anglais.

[49] E.W. White, *Stravinsky's Sacrifice to Apollo*, London, Hogarth Press, 1930 ; *Stravinsky : a Critical Survey*, London, John Lehmann, 1947 ; *Stravinsky : the Composer and his Works*, London, Faber & Faber, 1966. Les deux derniers ouvrages ont connu plusieurs éditions dans différentes langues.

[50] Lettre de E.W. White à Stravinski, 1er décembre 1929, CH-Bps, Collection Stravinski, Mic 105.1 – 0045.

[51] Les archives de White sont conservées à la University of Texas à Austin.

[52] *CH-Bps*, Collection Stravinski, IS B 1565.

[53] Lettre de Stravinski à H. Box, 6 août 1947, CH-Bps, Collection Stravinski, Mic 087 – 2037.

[54] Brouillon d'une introduction inédite à *Stravinsky. A Critical Survey*, Fonds E. W. White, Austin, University of Texas, Harry Ransom Humanities Research Center.

[55] Il y a une centaine de pages de correspondance à étudier à ce sujet : CH-Bps, Collection Stravinski, Mic 105.1 – 0044 à 00144. Le fonds White comprend également une série de lettres et de documents relatifs à l'élaboration des monographies de 1947 et 1966.

PARTIE V

Poétique musicale

Poétique musicale : miroir des échanges dialectiques
Genèse du texte et emprunts conceptuels

Poétique musicale, rédigé en 1939, est le parfait microcosme de la stratégie de communication stravinskienne. A plusieurs niveaux, le texte exemplifie les différents traits relatifs au rapport de Stravinski à son environnement intellectuel dégagés jusqu'ici : emprunt d'idées, association avec les exégètes et construction de l'icône culturelle.

Le travail entrepris dans le présent chapitre prend en compte les aspects les plus subtils de la genèse du texte de *Poétique musicale*. L'examen de tous les documents aujourd'hui à notre disposition a été mené dans les moindres détails et la minutie peut sembler poussée à son paroxysme. Devant chaque document, il s'agit de trouver les indices susceptibles de cerner le rôle réel des collaborateurs de Stravinski dans cette affaire. Le travail s'apparente à l'enquête et souvent, au cours des recherches, *La lettre volée* d'Edgar Poe nous a rappelé la nécessité de nous mettre dans la peau des protagonistes pour comprendre les raisons et les mobiles de leurs gestes scripturaux [1].

1. Données historiques

Pour écrire ce livre, Stravinski fit appel à deux collaborateurs de culture différente – Pierre Souvtchinski et Roland-Manuel [2] –, qu'il rémunéra pour leur participation. Etrangement, Stravinski attendit les toutes dernières années de sa vie pour reconnaître, du bout des lèvres, l'évidence de cet usage particulier de « négritude littéraire » [3]. Malgré cela, Robert Craft, au début des années 1980, dans deux articles [4] consacrés à la genèse de la *Poétique*, écarta de façon aussi arbitraire que radicale l'hypothèse de la participation de Souvtchinski mais une telle éviction semble avoir été dictée par des motifs personnels de rancœur [5].

En 2000, dans la préface à la nouvelle édition française de l'ouvrage [6], Myriam Soumagnac réexposa les données du problème tout en ne cachant pas le présupposé de sa démarche : rendre « un hommage à la mémoire de Roland-Manuel » [7]. Elle s'appuyait sur les manuscrits autographes de Roland-Manuel, dont l'étude montre qu'ils correspondent à la plus grande partie de la rédaction finale du texte, hormis la cinquième leçon, « Les avatars de la musique russe », dont la paternité revient au seul Souvtchinski, comme le confirmait un échange épistolaire entre les trois protagonistes [8]. Soumagnac remarqua aussi que la correspondance du trio laissait pressentir un rôle de Souvtchinski dans l'élaboration générale du plan et dans la supervision de l'ensemble ; faute de documents probants, la recherche en était restée là [9]. Dès lors, les musicologues se voyaient contraints de se ranger à l'idée d'une participation sporadique de Souvtchinski, alors même que, dans l'entourage de ce dernier, la rumeur propagée, hélas invérifiable, lui prêtait une participation essentielle à la genèse de la *Poétique* [10]. Dans la correspondance russe, jamais exploitée à ce jour dans le cadre de ce dossier [11], on découvre que c'est l'aide de Souvtchinski seul que Stravinski sollicita dans un premier temps. Pour une raison non explicitée dans les lettres, Souvtchinski suggéra lui-même au compositeur de confier une partie du travail à Roland-Manuel :

> Roland-Manuel part à Sancellemoz [12] samedi matin et il sera chez vous dans la soirée ; il vaut mieux battre les conférences pendant qu'elles sont brûlantes. […] En un mot, tout s'est miraculeusement réglé. Je suis moi-même très content en premier lieu pour vous : il fallait vous décharger de ce fardeau, et créer des conditions favorables de travail. Roland-Manuel, par rapport à tout ceci, pourra vous être un meilleur aide que moi, de par sa connaissance de la langue française et pour toute une série d'autres raisons. Lui-même a accueilli cette proposition avec enthousiasme ; de la discussion avec lui j'ai compris qu'il voudrait recevoir mille Francs tout de suite avant son départ [13] ; […] il va également apporter tous les livres nécessaires. Je lui ai à grands traits énoncé le plan et les têtes de chapitres des conférences qui lui ont bien plu. Je suis content pour vous, pour Roland-Manuel et bien sûr je ne suis pas content pour moi que cette coïncidence de circonstances ne me permette pas d'être à sa place [14].

Il y a peu, nous avons découvert un document manuscrit inédit de la main de Souvtchinski, inconnu à ce jour, qui prouve que ce dernier est bien l'auteur du plan des conférences et du contenu très précis de chaque chapitre, paragraphe par paragraphe [15]. Plus encore : ce manuscrit, confronté ici à ceux exploités par Craft et Soumagnac, résout l'énigme de l'écriture de la *Poétique* : si Souvtchinski concevait, engendrait les idées, Stravinski les assimilait et les développait brièvement, alors que Roland-Manuel les déployait, mettait en forme, amplifiait et complétait. Le document de base établi par Souvtchinski est vraiment la clé de voûte de la *Poétique musicale*, figurant sa genèse, son sens et son devenir.

La correspondance entre les trois protagonistes montre en outre que c'est au jugement de Souvtchinski que Roland-Manuel soumettait son travail de rédaction avant de le faire parvenir à Stravinski [16]. On peut dès lors établir la « collaboration triangulaire » sous la forme d'un cycle partant et revenant à Souvtchinski.

Dans l'étude qui suit, nous procédons à l'inventaire de tous les documents nécessaires à la compréhension de l'histoire génétique de la *Poétique* de Stravinski. L'édition intégrale des documents fondamentaux permettra ensuite d'envisager la

manière dont ceux-ci s'articulent. Parallèlement, nous dégagerons les thèses les plus fondamentales du traité. Nous postulons qu'elles relèvent pour l'essentiel de la familiarité de Stravinski avec Souvtchinski. Il est évidemment impossible de retisser le réseau complet des références de Stravinski. Dans le cas de Souvtchinski, nous avons pu faire une série de parallèles éclairants. Nous mentionnerons ensuite des emprunts plus ponctuels à d'autres écrivains, décelés dans le texte des conférences de Stravinski.

2. Inventaire des documents manuscrits relatifs à la genèse de la *Poétique musicale* [17]

Une série de six conférences, commandées par l'Université d'Harvard et préparées au cours du printemps 1939 par les deux collaborateurs précités, lors du séjour de Stravinski à Sancellemoz, sont à l'origine de la *Poétique*. Ces conférences, « censées opérer la synthèse des idées, des vues théoriques et historiques, et des exigences esthétiques de Stravinski » [18], ont été données par le compositeur à la chaire de poétique de cette université durant l'année académique 1939-1940.

Les documents manuscrits connus à ce jour, et pris en compte ici pour expliquer la genèse de la *Poétique musicale*, sont les suivants :

- manuscrit de Souvtchinski, autographe, en français (quelques annotations en russe) : plan des conférences en huit leçons. Collection Suzel Duval, propriété d'Eric Humbertclaude [19]. Edition diplomatique dans le présent chapitre ;
- manuscrit de Stravinski, autographe, en français et en russe : notes pour les conférences en six leçons. Fondation Paul Sacher, Collection Stravinski. Révélé et transcrit incomplètement dans une traduction anglaise par Craft [20]. Edition diplomatique dans le présent chapitre ;
- manuscrits de Roland-Manuel, autographes, en français : brouillons des conférences. Fondation Paul Sacher, Collection Paul Sacher. Découverts et exploités par Myriam Soumagnac [21] ;
- tapuscrit en russe de Souvtchinski : la majeure partie de la cinquième leçon « Les avatars de la musique russe », rédigée par Souvtchinski. Fondation Paul Sacher, Collection Stravinski. Editée par Svetlana Savenko [22] ;
- manuscrit de Soulima Stravinski, autographe, en français [23] : traduction du texte russe de Souvtchinski cité au point précédent [24]. La traduction a ensuite été remaniée par Roland-Manuel. Fondation Paul Sacher, Collection Stravinski. Inédit.

Interviennent ensuite les mises au net de l'ensemble de l'ouvrage, sous la forme de documents typographiés complets, dont deux états sont conservés [25]. Les deux comportent des corrections manuscrites de Stravinski et de Roland-Manuel. Le second état typographié, dernière mouture du texte, comporte également un bref résumé de chaque paragraphe dans la marge destiné à la prestation orale du compositeur [26] : il correspond à l'édition princeps du texte complet, publié en français, chez Harvard University Press en 1942 [27].

3. Le manuscrit de Souvtchinski

Le manuscrit autographe de Souvtchinski est composé de quatre pages (deux feuilles de 310 mm x 200 mm) et porte le titre *Thèses pour une Explication de Musique en forme de 8 leçons*. Il s'agit d'un plan rédigé avec un certain soin en français (quelquefois dans une orthographe phonétique) et à l'encre noire. Il comporte par ailleurs une série d'annotations éparses au crayon noir, écrites en surcharge du texte, tantôt en russe, tantôt en français. Cette dernière constatation permet d'identifier deux temps d'écriture dans le document : d'une part, une présentation nette et articulée consciencieusement et, d'autre part, des précisions apportées ultérieurement. La comparaison de ce manuscrit avec l'autographe de Stravinski, dont il sera question plus loin, laisse penser que ces notes au crayon ont été apportées suite à une conversation avec le compositeur [28].

A ces quatre pages sont annexées deux pages (le recto et le verso d'un feuillet de 200 mm x 260 mm [29]) présentant un texte entièrement rédigé en russe [30] dont le contenu résume succinctement une doctrine de Clément d'Alexandrie (IIe-IIIe siècles) : l'œuvre composite des *Stromates* où est abordé le rapport entre Foi et Connaissance [31]. Etant donné que ni le contenu, ni même le nom de Clément d'Alexandrie n'interviennent dans la *Poétique musicale*, le lien de ces pages avec le livre pose problème. Matériellement, il s'impose dès lors qu'une agrafe (trombone) l'attache au plan décrit ici. L'élément est problématique mais ne peut être écarté de l'ensemble, dans le cadre d'une critique philologique rigoureuse. Si l'hypothèse d'un classement erroné ou postérieur à 1939, par Souvtchinski ou un tiers, ne saurait être balayée *a priori*, nous penchons plutôt pour l'hypothèse d'une digression que Souvtchinski aurait envisagée idéalement de manière à évoquer ce qu'il a appelé, en parlant de Stravinski, la notion contradictoire de « rationalisme mystique » [32].

Edition diplomatique [33]

I [*recto du premier feuillet*]

<u>Thèses pour une Explication de Musique</u>
en forme de 8 leçons.

[*mots ajoutés au crayon dans la partie supérieure de ce feuillet :* réactif [34] ; Sauguet [35] ; rapport]

Ire Leçon. <u>Le Fenomêne musical</u>

Ce que n'est pas, à mon sens, la musique[x)]. La vraie experience musicale. La notion du temps et la musique. Le « [K]Chronos ».

II L'instant sonore. La durée musicale ; l'écoulement du Temps musical. Le problême du « Lento » et du « Scherzo ». [(Coda)]

« Les hautes mathematiques » de la musique. La speculation musicale. La dialectique du processus créateur en musique. « Coincidentîa oppositorum ». Le principe de contraste et de similitude dans la création musicale. La méditation. L'émotion musicale. Les limites de l'art musical. La crise d'unité de conscience et de concepts.

2me Leçon <u>L'œuvre musicale</u>. (Eléments et morphologie [Structure] [36])

Le melos, le thême. [mélodie différent de melos. Motif]. L'harmonie, l'intervalle. [l'accord]. Les modes. La polyphonie, La modulation, Le mouvement, Le metre, le rythme, le Tempo, la sonorité ; les registres et les timbres : la phrase, le mot, la parole,

la syllabe, l'intonation. Les developpements. La Forme (Le choral, La fugue, La sonate, La symphonie, le poème, Le prélude, La danse, La cantate, l'opéra. La Forme. La vraie et la fausse durée.

[Схема [37] – форма [38] – Système]
[(profane)
(sacré)]
----
x) magie, l'irrationnel, musique ésotérique **I**

II [*verso du premier feuillet*]

3me Leçon Le metier musical

La Composition d'une œuvre musicale. Le don et les dons musicaux, l'ouïe. La composition, l'invention, l'imagination – l'imagination « fantaisie » et intellectuelle, l'inspiration. La conception musicale. Le système. L'écriture – [facture] – musical. Matière sonore. Les données et l'inertie du processus créateur. Le voulu et l'inattendu. [respiration temps fort et faible]. La culture et le goût. La culture du goût. L'ordre

« Le royaume de la nécessité et le royaume de la liberté ».

4me Leçon. Typologie musicale. [suppose distinction]

[I] Problême du style. Analyses synoptiques, synchroniques et paralleles. [de la purté illustrative associative]. Ce qu'on appelle le « Classicisme » [Academisme], le « romantisme » et le « modernisme » en musique. Musique « qui s'impose » et musique « soumise ». Psychologie musicale. Les parallélismes des différents arts. De la banalité et des lieux communs. [II Sacré , profane]

[иллюстр [39]] [+ *mot russe non déchiffré*]
[V Чайковский [40]]
[*deux mots en russe non déchiffrés*]
Indépandant
Condition [*fin du mot illisible*]
[Haydn, Wagner]
[musique < Кадре истории [41]]
Mécènes
Snobisme
public

5me Leçon. En remontant l'histoire

Problême du continu et du discontinu. Les « révolutions » et l'évolution dans l'histoire des arts. Les rapports causales. Le déterminé et l'indéterminé. Le hasard. La genèse et le phénomène (le fait). Les cycles. Le progrès. Les arts et la vie.

L'idéocratie. Les idées-forces. Les mécènes. Le snobisme et la scolastique l'esprit bourgeois.

III [*recto du second feuillet*] [42]

$6\text{-}7^{me}$ Leçons Musique russe

[citoien du monde]

Le Folklore et la culture musicale. Le plain chant. Kastalsky [43]. Russie-Eurasie. « Italianismes », « germanismes » et « orientalismes » de la musique russe. Les Eléments fondamentaux de l'historiographie russe. Les deux Russie. La révolution et la Réaction russe. Les deux « désordres ».

Glinka, Tchaikovsky, Moussorgsky, R-Korsakoff. Scriabine. Le nouveau « folklorisme » sovietique (ukrainien, géorgien, Aserbadjien, Arménien etc.) et le

déclassement [dégradation [44]] des valeurs.

8 Leçons de l'Exécution

Le néant et la vie musicale. La musique, les executants, les auditeurs. Le public. L'interprétation et l'exécution. La critique musicale ; ses aberrations et ses égarements « classiques ». La musique « accessible » et « énigmatique ». Le vrai sens de la musique. Le « moi », le « non-moi » – et L'Être – monisme créateur.
[Academisme]

[Traduction du texte russe annexé :]

Pour Clément d'Alexandrie (mort en 216), il n'existait qu'une seule vérité, à la fois rhétorique et [illisible]. Elle se présentait sous la forme de loi aux Juifs ; sous la forme de philosophie aux Grecs ; dans sa totalité au « troisième genre », les Chrétiens. Et comme les Juifs sont « justes en matière de Loi », les Grecs le sont « en matière de philosophie ». Le Chrétien doit philosopher. L'on peut être croyant et être sans dialectique, même sans une quelconque éducation, mais sans dialectique, sans philosophie on ne peut concevoir tout le contenu de la foi.

Il faut distinguer le savoir (*Episteme*), la gnosis (*gnôsis*-*gnose*), et la foi (*pistis*), qui n'a pas qu'un seul sens. Il y a quatre fondements de preuves : le sens (la sensation), le raisonnement, le savoir qui unit celui-ci à celui-là et l'opinion. La foi « se frayant un chemin à travers le sens, laisse derrière elle l'opinion, aspire à la vérité et s'établit dans la lumière ». Un bien-fondé raisonnable est étranger à la foi. Dans son rapport avec celui-là, la foi est une sorte d'anticipation ou une perception préliminaire du sujet (*prolepsis*), « l'aspiration de la pensée au sujet et à sa claire conception ». Mais sans foi, comme l'ont dit Aristote et Epicure, il ne peut pas y avoir de connaissance. Au-dessus de tout, chaque savoir (science) tire ses positions de principes démontrés, et par conséquent, est démontré par la foi. Et seule la foi peut, avec sûreté, montrer le principe universel et unique, qui n'est pas dissimulé par la matière et qui n'est pas matériel. Si l'en est ainsi, alors la foi n'est pas seulement « anticipation » (*prolepsis*), mais la « conception » (*katalepsis*) la plus dure, la plus sûre. La foi ne peut être une invention des hommes comme le supposent les Grecs. Autrement, elle serait depuis longtemps éteinte. La foi est une [illisible] et une [illisible] péremptoire. Elle est une nature traditionnelle de l'âme, « un bien intérieur » qui, en n'exigeant pas Dieu par le chemin de l'investigation, l'acclame et lui rend gloire comme une essence réelle ». La sagesse qu'offre Dieu est la force du père, qui exhorte ce qu'il y a en nous de despotique, accepte la foi et accorde la constance du choix par la relation la plus élevée.

Commentaire

Bien que le manuscrit de Souvtchinski ne soit pas daté, on aura très vite substitué à cette lacune l'historiographie déjà très fournie de la *Poétique musicale* : Stravinski reçoit la commande des conférences le 23 mars 1939 [45], il accueille Souvtchinski, seul [46], à Sancellemoz, dans les jours qui suivent [47], puis il câble son acceptation à Harvard le 11 avril [48]. Si Stravinski a immédiatement fait appel à Souvtchinski pour établir un plan des conférences à donner, alors le document daterait du milieu du mois d'avril 1939 [49].

Comment s'assurer que le document n'a pas été dicté par Stravinski à Souvtchinski ? Plusieurs indices incitent à nier cette éventualité et à soutenir Souvtchinski dans sa paternité à part entière du document, dans la forme comme

dans le contenu. Le raisonnement s'appuie sur deux faits : *primo*, l'existence d'un document autographe de Stravinski dont la comparaison avec le plan de Souvtchinski dira beaucoup et *secundo* la présence d'un grand nombre de notions propres à Souvtchinski dans cette ébauche de la *Poétique*.

L'existence de ce plan rédigé par Souvtchinski invite à le comparer avec la version définitive de la *Poétique musicale* afin de voir ce qui subsiste des idées du philosophe russe. La comparaison et la vérification s'avèrent assez simples : les termes avancés par Souvtchinski se retrouvent presque tous dans l'ouvrage sous une formulation identique en général. Superposer ledit plan à une architecture détaillée de l'ouvrage revient à y appliquer un calque presque parfait. Souvtchinski a donc établi la structure de la *Poétique*, dans le sens d'une anatomie qui possède déjà une cohérence et un sens profonds.

Stravinski aurait-il dicté à Souvtchinski le plan révélé ici ? L'argument contradictoire réside dans certains concepts typiquement souvtchinskiens. Aussi conviendra-t-il de montrer que ce plan n'est pas une simple construction formelle, architecturale de la *Poétique*. Certains termes de ce plan cachent des idées précises du philosophe, telles qu'elles apparaissent dans ses écrits et reflètent une solide réflexion entreprise au cours des quinze années qui précèdent le plan rédigé pour la *Poétique*.

Thèses implicites de Souvtchinski dans **Poétique musicale**

Les écrits musicaux de Souvtchinski dans les années trente mettent Stravinski au centre d'une analyse de l'état de la musique contemporaine. A travers eux, une meilleure connaissance de sa pensée de l'époque permet de suivre la trace de concepts mis en relief dans la *Poétique musicale*. Trouver Souvtchinski dans ce texte, c'est extraire des leçons la substance de ses thèses sur la musique et la culture. Dans le cadre du présent chapitre, nous nous limiterons à un choix de quatre axes d'idées fondamentales (*idée* prise ici dans le sens de *conviction*), présentes dans les écrits de Souvtchinski et récurrentes dans la *Poétique*. Il ne s'agit pas de concepts exposés de manière ponctuelle, mais bien d'une trame qui sous-tend l'ouvrage ou de divers noyaux autour desquels gravite son contenu.

Spéculation musicale

Dès le premier article qu'il a écrit en collaboration avec Nicolas Rimski-Korsakov en 1915 [50], Souvtchinski n'a cessé de mettre en valeur le terme de *spéculation* musicale. Plus tard, dans un compte rendu du livre de Boris Asaf'ev publié en 1930, Souvtchinski reprend avec insistance la notion de *spéculation* musicale comme propre à Stravinski et à la sphère par laquelle Stravinski a tiré la musique russe de l'impasse de « l'école des compositeurs » [51]. Le compositeur lui-même l'a récupérée et utilisée dans des interviews pour étayer sa négation de l'*inspiration* comme facteur de créativité [52]. L'expression « spéculation musicale » apparaît à maintes reprises dans la *Poétique musicale*, notamment sous la forme suivante :

> Seul l'homme intégral est capable de l'effort de haute spéculation […]. Car le phénomène musical n'est autre chose qu'un phénomène de spéculation. Cette expression […] suppose simplement à la base de la création musicale, une recherche préalable, une volonté qui se meut d'abord dans l'abstrait, en vue de donner forme à

une matière concrète. Les éléments que vise nécessairement cette spéculation sont les éléments du *son* et du *temps* [53].

Cette notion tisse la trame de la *Poétique*, c'est l'un des postulats de base sur lesquels repose le discours. Stravinski a été séduit par l'idée souvtchinskienne que « le son est une pensée » [54]. Souvtchinski défendait l'idée que Stravinski avait été le premier à ramener la musique dans la « haute intellectualité humaine » [55]. La « spéculation musicale » renvoie à l'énergie intellectuelle qui détermine l'art du compositeur, sa forme et ses moyens d'expression. Souvtchinski a mis cette notion au rang de « substance » même de la musique de Stravinski, lequel a été séduit par l'idée de mettre en exergue le rôle de la *passion intellectuelle* dans le travail créateur.

Le temps musical

Les thèses de Pierre Souvtchinski sur le temps musical constituent la clé de voûte de sa pensée. Elles sont présentées dans l'article déjà évoqué de 1939 intitulé « La notion du temps et la musique » [56], et sous-titré « Réflexions sur la typologie de la création musicale ». L'auteur avait distingué deux appréhensions du temps : le temps psychologique et le temps ontologique. Le premier entraînerait une musique dite « chrono-amétrique » liée à l'expression des sentiments et de l'émotion. Le temps ontologique ferait naître une musique dite « chronométrique » dépourvue de tout réflexe émotif. Wagner et Stravinski sont les figures antinomiques qu'il présente comme représentatives des membres respectifs de cette typologie. La thèse en question est présentée telle quelle dans la *Poétique musicale* avec la référence à Souvtchinski [57]. Elle apporte à Stravinski la justification de son procès de l'expression de la musique, déjà présent dans *Chronique de ma vie*. La thèse de Souvtchinski permet à Stravinski de justifier et de faire triompher la nécessité du caractère anti-émotionnel de la musique et l'importance primordiale de la construction.

Eurasisme et raison d'être d'un chapitre sur la musique russe

La présence d'un chapitre consacré à la seule musique russe révèle mieux encore le visage de Souvtchinski dans la *Poétique*. En effet, c'est dans cet espace, le domaine de la musique russe, qu'il situera la plupart de ses grands travaux d'après-guerre. Pourquoi avoir introduit un tel chapitre, lié à une donnée géographique, et dès lors désaxé par rapport au profil de l'ouvrage ? En outre, le texte fait dire à Stravinski lui-même dans les premières lignes du chapitre qu'il ne connaît pas bien la question. Nous savons que ce chapitre a été entièrement rédigé par Souvtchinski. On ne peut s'empêcher d'y voir une tribune pour une de ses réflexions fondamentales déjà présentes dans un texte de 1930 : « l'explication de la destinée musicale de Stravinski [dépend de] sa position spécifiquement musicale entre Rimski-Korsakov, Moussorgski, Borodine, Tchaïkovski, Scriabine et Debussy et de la mutation qu'a subie et que subit la culture de son milieu » [58].

Dans un texte inédit de 1935, Souvtchinski insiste sur ce point : « Pour comprendre une esthétique, il faut se rendre compte du moment historique qui l'a conditionnée » [59]. Il faut donc situer Stravinski dans les mutations de son milieu et de sa culture musicale pour le comprendre. Dans la cinquième leçon, intitulée « Les avatars de la musique russe », il s'applique à une longue description de l'évolution

historique et culturelle de la Russie. Stravinski incarne pour lui de manière archétypale cet inconscient collectif et représente la manifestation tangible de la réalité des thèses sur l'Eurasie qui sont le noyau de l'idéologie souvtchinskienne [60]. L'art de Stravinski repose selon lui dans la conjonction de la Russie et de l'Occident, échappant magistralement au nationalisme. La présence d'éléments rationnels et mystiques, étroitement liés dans l'œuvre et la personnalité de Stravinski, relève aussi selon lui d'un certain type de l'esprit russe [61].

Dialectique des oppositions et monisme créateur

Des notions telles que « le royaume de la nécessité et le royaume de la liberté », « le principe de contraste et de similitude », « le voulu et l'inattendu », « musique qui s'impose et musique soumise », « le problème du continu et du discontinu », « le déterminé et l'indéterminé (ou le hasard) », toutes présentes dans le plan initial, sont très précises dans l'esprit de Souvtchinski au moment où il les intègre à cette esquisse de la *Poétique*. Elles constituent autant de situations duales, engendrant une dialectique fondamentale représentative de la personnalité de Stravinski, et auxquelles le compositeur est confronté au cours des différentes étapes du processus créateur. Ils sont présentés dans la *Poétique* comme des « résistances » nécessaires à l'acte créateur en ce que leur résolution mène à l'équilibre « en règle avec un ordre supérieur » que Souvtchinski nomme « Système moniste » [62] ou « monisme créateur » [63].

Les mots « monisme créateur », présents à l'extrême fin du plan, comme une conclusion prévue par Souvtchinski, n'apparaissent pas dans le texte édité ; ils ont été remplacés (par Roland-Manuel en raison de son souci pédagogique ?) par le syntagme, sans doute plus directement accessible, « l'Un et le Multiple », réutilisé dans d'autres leçons :

> « Le principe de cette méthode, [la recherche de l'Un à travers le Multiple], nous révèle l'activité subconsciente qui nous incline vers l'unité ; car nous préférons instinctivement la cohérence et sa force tranquille aux puissances inquiètes de la dispersion [64].

Cet aspect du discours mérite d'être souligné et fait le lien avec, d'une part, la dimension spirituelle souvent revendiquée par Stravinski, et d'autre part, l'idée du compositeur-artisan.

Les grandes lames de fond de la *Poétique* clairement imputables à Souvtchinski, en plus de la paternité complète de la cinquième leçon, mettent un terme à l'interrogation quant à la propriété intellectuelle du plan présenté au chapitre précédent. Ce document ne peut pas avoir été pensé par Stravinski et n'être finalement qu'une prise de notes de son collaborateur russe ; les idées que Souvtchinski propose, présentes dans de nombreux écrits antérieurs à 1939, relèvent d'une réflexion personnelle. Stravinski les lui a simplement empruntées.

Peu de temps après la sortie de la *Poétique musicale* en France [65], Souvtchinski fit paraître un article sur Stravinski où il présente, lui-même cette fois, une bonne partie de ces convictions que nous venons de regrouper en quatre axes. Il fait de cet article le lieu d'une explication approfondie de ses thèses sur l'art stravinskien. On mesure ici la distance qui sépare l'expression des théories de Souvtchinski dans la *Poétique*,

quelque peu déformées par le « filtre didactique », et la densité qu'elles présentent « à l'état pur » [66].

Non seulement Stravinski connaissait le potentiel de son ami russe et ne pouvait manquer de penser à lui pour l'aider dans la conception de ses conférences, mais il savait sans doute aussi que Souvtchinski nourrissait lui-même depuis longtemps le projet de présenter des études réunissant spécifiquement musique et poétique [67]. Souvtchinski dit n'avoir jamais pu réaliser ce projet comme il le souhaitait : dans la *Poétique musicale*, compte tenu du caractère hétérogène de l'ouvrage, il n'a pu livrer que des bribes de ce vaste projet. Mais de son côté, en proposant cette collaboration à son ami, Stravinski savait qu'il touchait là à un point essentiel de ses préoccupations ; il était certain de son intérêt et de son implication optimale.

4. Le manuscrit de Stravinski

L'étude de la genèse de l'ouvrage se complique lorsque l'on fait entrer en ligne de compte une série de feuillets autographes de Stravinski [68] dont le contenu est très proche du plan de Souvtchinski. Il s'agit en outre de la seule trace matérielle connue de l'implication de Stravinski dans l'élaboration des conférences. Robert Craft a transcrit et commenté ces feuillets qu'il décrit comme la matrice de la *Poétique* [69]. Compte tenu du nouvel élément apporté au dossier, le manuscrit de Stravinski semble devoir être relégué au statut de copie, l'original étant selon toute vraisemblance le plan de Souvtchinski. C'est du moins ce que les pages qui suivent tentent de montrer. Le document autographe de Stravinski comporte dix-neuf feuillets [70]. Il se présente sous une forme quelque peu hybride, entre texte et plan.

Etant donné que la transcription du manuscrit de Stravinski établie par Craft n'est pas rigoureuse, qu'elle est traduite en anglais et comporte de nombreuses lacunes, notamment dans la transcription des passages en russe, nous avons choisi d'en donner pour la première fois ici la version intégrale originale.

Edition diplomatique [71]

[*folio 1*] [72]
2e partie de la 1ère leçon
~~Polémique :~~- 1ère conférence
Je suis obligé de faire de la polémique primo à cause dudit renversement et déplacement des choses en musique et segundo pour une cause quoique à première vue personnelle et qui de fait n'en est pas une. C'est que ma biographie musicale et mon cœur, par un caprice de hasard et que je suis prêt à considérer comme un heureux hasard a reçu dès le début de ma carrière les qualités d'un « réactif ». Ce « réactif » entrant avec la réalité musicale dont je suis entouré, avec le milieu des gens et des idées a donné des réactions tout autant violentes que mal dirigées. On dirait qu'on s'est trompé d'adresse. Mais, choses graves,
[*folio 2*]
ces fausses réactions ont démontré le vice qui résidait dans toute la conscience musicale grâce à quoi étaient fausé toutes les idées, toutes les thèses, tous les jugements et toutes les opinions concernant la musique en tant qu'art et en tant qu'une des principales facultées de l'esprit humain. Il ne faut pas oublier qu'à l'époque où parurent Petrouchka, Le Sacre du Pr., et le *Rossignol* beaucoup de choses ont changés de place, non pas dans le plan estétique ou dans la place de la mode d'expression (ce

changement c'était produit à une époque antérieure à mon activité. Le changement dont je parle s'est passé immédiatement du côté d'une révision générale des bases et des éléments primaires de l'art musical.

[*folio 3*]

Cette révision esquissée à l'époque dont je vous parle continue son développement sans arrêt ce que je constate et qui se prouve de soi-même dans l'enchaînement des faits concrets et des événements de la vie musicale dont nous sommes tous témoins. Je sais bien qu'il existe un point de vue…. Révolution au temps du Sacre et assimilation des conquêtes révolutionnaire[s] maintenant – c'est faux.–

– Mon cours sera polémique – pas peur de l'avouer. Pas pour me défendre moi, mais pour défendre verbalement ici la musique et ses principes autant que je le fais par mes compositions musicales.

[*folio 4*]

Maintenant permettez-moi de vous exposer la manière dont je vais construire mon cours. Il sera divisé en 8 leçons et je tiens à ce que chacune d'elle prenne un titre. Je vous les nomme tout de suite

La première qui vient de se passée n'est autre chose qu'une « prise de contact ».
La 2de
La 3ème etc….

Comme vous voyez, cette « explication » de musique que j'entreprends devant vous et avec vous, je l'espère, ~~c. à d. avec votre intérêt pour la matière en question qui je suis en droit de le présumer~~, prendra forme d'un système, d'une synthèse de vues commençant par une analyse du phénomène musical et finissant par le problème de l'exécution de

[*folio 5*]

la musique. ~~Ne pensez pas~~ Je vous préviens que je ne choisis pas la méthode la plus fréquente dans ce cas qui consiste à développer une thèse partant du général et aboutissant au particulier (détail ?.). Bien au contraire. Je vais suivre la méthode de « synchronisation », c. à d. que je parlerai en même temps du générale [surmonté d'un point d'interrogation] comme du détail [surmonté d'un point d'interrogation] en appuyant toujours l'un par l'autre. Car il faut savoir que ce n'est qu'en vertu d'une nécessité pratique que nous sommes obligés de distinguer (discerner) [entouré et surmonté d'un point d'interrogation] les choses en les rangeant dans des cathégories purement conventionnelles,

[*folio 6*]

tel que primaire, secondaire, principal, subordonné etc. (du *Главный* [principal] et du *Втомостененый* [secondaire]). La vraie hiérarchie des phénomènes et des choses et aussi des rapports des choses ~~se construit et se conçoit tout à fait autrement~~ s'incarne, prend forme dans un tout autre plan. Et je nourris l'espoir que l'éclaircissement de cette thèse sera un des résultats si désirés par moi de mon cours.

[*folio non numéroté recto*]

2e leçon

a) Le ph. Mus. b) l'œuvre musical

a) Le phénomène musicale

Ce qui n'est pas la musique : son, bruit même le chant des oiseaux. Ce qui est la musique c'est les sons organisés en tant qu'action consciente de l'homme.

– J'avoue ne pas avoir beaucoup de goût pour les problèmes des origines et de la pré-histoire. Cette excursion dans les profondeurs et les ténèbres du passé qui prétend posséder les qualités d'une science précise et trop souvent, hélàs, n'est

qu'une interprétation des faits peu connus, interprétation qui a ses origines dans les idées et des points de vue nettement préconçus. Exemple : je suis matérialiste alors vive le darwinisme et je cherche par conséquent le singe en question avant l'homme

– Formuler les origines de la musique dans la magie, l'incantation etc.

[*dans la marge, entouré au crayon rouge et suivi de la mention* « pour moi » :] NB : parler du fait en musique. Не забыть коду 4-ой симф Чайковского [73]

[*verso*]

– Pour moi, je commence à m'intéresser au phénomène musical tant qu'il émane de l'homme intégral c. à d. armé de toutes les ressources de nos sens, de nos facultés psychiques et des moyens de notre intellect
– Je proclame avant tout que le phénomène musical est un phénomène de spéculation (voir mon interview avec Moreux). Une spéculation qui se forme avec les éléments du son et du temps.
– Le Khronos. [Problème du mouvement et du temps. Сoместмое рассмотрение элементов муз(ыкального) времени и движения о представляют собою вопрос о Lento и Presto в музыке] [74]
– La dialectique du processus créateur en musique. Le principe de contraste et de similitude dans la création musicale : mon attitude devant la « variété » et la « similitude » (polychromie, monochromie)
– La méditation en musique active et passive (auteur-auditeur) [75]
– L'émotion musicale (interview)
– Les limites de l'art musical : musique pure et musque descriptive. Je parle des réalisations et je donne des exemples dans la leçon 4).

[*Certains feuillets ont fait l'objet d'une transcription dactylographiée, probablement par Roland-Manuel. Dans la transcription du feuillet qui précède, le terme Chronos a été suivi de la précision* « problème du mouvement et du temps en musique »].

[*folio non numéroté recto*]

b) L'œuvre musicale

(Eléments de morphologie)

d) le mélos, la mélodie, le thème, le motif
a) l'échelle sonore
b) l'intervalle, l'accord
e) l'harmonie, la polyphonie
c) le mode, la tonalité
f) la modulation
g) le mouvement (ou tempo), le mètre, le rythme
h) sonorité : hauteur du son, registre, timbre
i) l'instrument produisant les sons et la voix humaine

La voix humaine

Le mot et sa syllabe. L'intonation (pas oublier accent c. à d. temps fort, temps faible mais pas élément dynamique).

j) Schéma, forme, système (coexistence dans une unité mécanique ou organique de différentes formes).

[*folio non numéroté recto ; verso vierge*]

3) Le métier musicale

ou plutôt « De la composition musicale »

La composition d'une œuvre : c. à d. que l'œuvre est une pièce qui se compose. Le compositeur (reproche dans le sens péjoratif). Voir mon interview, avec Moreux (artiste, artisan, etc.) L'invention ; l'imagination (Отсебятина) [76], l'imagination intellectuelle. (Я в процессе творчества и этот процесс в какой-то момент начинает идти по инерции) [77]
[*en marge* :] On ne peut parler que de soi-même. Сведя многочисл(енные) свидетельства в одно можно вывести некий закон творч(еского) процесса [78].

Le voulu et l'inattendu du processus créateur. Я задумал то-то и в процессе работы пришел вдруг к неожиданному, что не надо путать с отсебятиной [79].
L'écriture, la facture musicale (serré ou de l'eau [*?*] : schémas faciles de séquences, remplissages, Wagner etc.)
L'inspiration
La culture et le goût. La culture du goût. On cherche le bon goût, on le s'impose et on l'impose aux autres, c'est la culture et la tradition.
L'ordre et le désordre
Comme règle
lois ordre extérieur
intérieur

Le royaume de la nécessité et le royaume de la liberté. Диалектика такова: снобы думают, что искусство синоним своб(одного) творч(ества). Это неверно. Искусство тем свободнее чем оно ограниченнее и закономернее и каноничнее и догматичнее [80].

[*au verso d'une enveloppe*]
Il y a deux attitudes du musicien devant la parole mis en musique. Une est celle où le musicien trouve en elle uniquement un matériel sonore d'expression musicale, l'autre est celle où le musicien cherche en [*phrase non terminée*]. Une est passive. Le sens de la musique est déterminé par la parole et son sens à lui. L'autre est active ; la musique s'accapare de la parole qu'elle utilise uniquement comme matériel sonore sans tenir compte de son sens.
Donner le chant, le plein-chant
Musique qui était noté[e] par les hommes (?)
Le 1er cas donne des lides [*lieder*], des romances comme type,
le 2d des chansons.

[*folio 1*]
4) Typologie musicale (qu'on constate en remontant l'histoire)
suppose un travail de choix que présume une certaine méthode de discernement. Choisir, distinguer, comparer, apprécier.
En faisant des analyses synoptiques, synchroniques et parallèles, on arrive directement aux problèmes du style qui est une chose assez difficile sinon impossible à définir ainsi qu'aux questions de l'histoire de musique. Ceci nous amène au problème du continu et du discontinu.
Cycles-période à commencement et fin précis
Courant (?) – c'est le contraire – la durée sans limites, sans fin.
Révolutions et l'évolution dans l'histoire. Le déterminé et l'indéterminé.
Le hasard et Genèse.

(miracle) (rapport causal)

Haydn – Mozart – une genèse commune ; et cependant, chacun a son miracle à lui. Phénomène à la fois déterminé et indéterminé. Avant de parler des classifications assez arbitraires comme par ex. celles du classicisme et du romantisme je voudrais exposer la thèse à laquelle se soumet tout phénomène de n'importe quel art. C'est la thèse du soumis et de l'insoumis – en russe подуиняющийсъ и самоуинный
Citer le Sophocle de l'interview.

[*folio 2*]
L'insoumission demande à la musique des choses hors de sa compétence

– principe d'illustration, imitation (leitmotif, idée abstraite : thème du sort, de la vengeance) et. Exemples
  négatif : wagner – Strauss (épigone) Symph Domestica
  positif : Beethoven Symph. Pastorale| gesetzmässig
  Verdi Orage – Rigoletto |

De ce point de vue reprendre la conversation sur le classicisme et le romantisme. Par exemple un mouvement lent chez le père Haydn et chez Chopin. Et d'autre part, voyez le différence entre deux romantiques, ce même Chopin et Weber. Parler de Schumann et Brahms.

– du lieu commun et de la platitude. Ne pas confondre des spécimens de ce genre avec diverses formes d'expression lyrique et même sentimentale d'autrefois devenue anachronique. Exemple de musique de Tchaikovsky, Gounod, etc.

[*folio 3*]
– Maintenant deux mots au sujet du « modernisme » et de « l'académisme »
– Tout d'abord quel mot raté que « modernisme »
– Les deux académismes, je n'ai rien contre le bon académisme qui ne peut géner personne ne prétendant à rien son rôle (pédagogique ?) consistant à rendre service en conservant des valeurs etc.
– Je ne suis pas moderniste. On m'a pris toujours pour ce que je ne suis pas. Je ne suis pas révolutionnaire. Je ne suis pas conservateur. (*Pulcinella*), je me situe dans l'élément de l'évolution.

[*folio 4*]
la musique dans le cadre historique. Bien entendu que la musique reflète toute la conjoncture historique dont elle est entourée (l'esprit de la période historique = exemple de diérence de l'esprit des époques comme celle de Bach – Beethoven – Chopin (tâcher [de trouver] des lettres de ces trois)

Beethoven déteste Napoléon. Lui ressemble beaucoup. Napoléon n'en a jamais entendu parler.

Evidemment je ne puis vous faire un cours d'histoire de la musique et vous illustrer avec des anecdotes toutes les citations dans lesquelles se sont trouvées différents auteurs mais permettez d'aborder quelques questions que je considère comme intéressantes et actuelles.

Le mécène
Le public
Le snobisme
L'esprit bourgeois.

[*folio non numéroté recto*]
5) musique russe
Почему я вдруг заговорил именно о русск. муз(ыке) Не потому что я русский или что я ее особ(енно) ценю по сравнению с другими музыками. Так же не думайте что я враждебен к проявлению национ(ального) начала разумеется поскольку такое проявление бессознательно [81]. je ne prétends pas être citoyen du monde comme aimaient le dire les révolutionnaires russes du 19e siècle.
Le folklore et la culture musicale. Le plein chant, la musique sacré[e] et profane. Les italianismes, germanismes et les orientations de la musique russe du 19e siècle. La complexité de la culture russe. Les deux Russies (la révolution et le « conservatisme russe ». Les deux désordres. Glinka, Tchaikovsky.

[*folio non numéroté verso*]
ordre, Scriabine, le désordre (religieux, politique, idéologique, psychologique et musical). Moussorgski – entre les deux.
Le nouveau folklorisme soviétique, ukrainien, géorgien, arménien, azerbaidjien etc. et la dégradation des valeurs.

[*folio non numéroté recto*]
[*dans la marge gauche*]
1) la musique est écrite et
2) est exécutée
néant et réalité simultané d'une œuvre musicale. La musique existe tant qu'elle sonne. Elle existe tant qu'elle résonne. Entre ces deux moments, elle n'existe pas (un tableau ou une sculpture existe) –
Interprétation exécution
Les exécutant, les auditeurs et le public. Présence et absence devant la musique : activité et passivité du public devant la musique.
Le problème de la critique musicale – ses abberations et ses égarements classiques.
Klassische kritiken – anfragen Strecker).
Et maintenant, c'est l'épylogue.

[*verso*]
Le vrai sens de la musique. Comme toutes les facultés créatrices de l'homme c'est une recherche d'unité, de communion, d'union avec son prochain et avec l'Être (бытие).
Le Monisme créateur.

Commentaire

Des 1 500 mots que comprend le document, Craft dit qu'il n'en subsiste rien dans la *Poétique*. L'affirmation n'est pas exacte. A première vue, les six premiers feuillets de cet ensemble correspondent en substance à deux larges extraits de la première leçon intitulée « Prise de contact ». Roland-Manuel a donc utilisé le brouillon de Stravinski (les phrases et le français ont été revus et corrigés) pour rédiger la leçon

préliminaire [82]. L'idée d'une quelconque introduction n'apparaissant pas dans le plan de Souvtchinski, elle est sans doute imputable à la seule autorité de Stravinski.

Indépendamment des premiers folios qui constituent le premier jet de la « Prise de contact », les douze folios suivants consistent en une copie restructurée du plan de Souvtchinski avec divers aménagements et développements. Après avoir préparé lui-même une ébauche d'introduction, Stravinski s'est appuyé entièrement sur la préparation de Souvtchinski. Les 1 500 mots dont parle Craft sont donc pour une grande partie ceux de l'ami-exégète russe.

Certaines leçons de Souvtchinski ont été regroupées pour passer de huit à six. En effet, à l'entame de sa présentation, Stravinski annonce huit leçons [83], ce qui établit un lien direct avec le plan de Souvtchinski en huit parties. Mais il renonce au chiffre huit dans les feuillets suivants pour présenter finalement une esquisse de l'ouvrage déjà structurée en six leçons. La raison de cette modification est explicitée dans la correspondance que Stravinski adresse au comité de Harvard : il avait insisté pour limiter le nombre de conférences – huit à l'origine – à six pour une question d'emploi du temps ; il prévoyait une série de concerts outre-Atlantique à la fin de la saison.

5. Comparaison des trois états du plan général

Manuscrit de Souvtchinski (trois feuillets)	*Manuscrit de Stravinski (dix-neuf feuillets)*	*Première édition Harvard 1942*
Thèses pour une Explication de Musique en forme de huit leçons	[pas de titre]	*Poétique musicale sous forme de six leçons*
	I. Prise de contact	I. Prise de contact
I. Le phénomène [84] musical	II. a. Le phénomène musical	II. Du phénomène musical
II. L'œuvre musicale	II. b. L'œuvre musicale	
III. Le métier musical	III. Le métier musical ou plutôt De la composition musicale	III. De la composition musicale
IV. Typologie musicale V. En remontant l'histoire	IV. Typologie musicale (qu'on constate en remontant l'histoire)	IV. Typologie musicale
VI et VII. Musique russe	V. Musique russe	V. Les avatars de la musique russe
VIII. De l'exécution	VI. De l'exécution	VI. De l'exécution
	Epilogue [85]	Epilogue

La comparaison confère immédiatement au plan de Souvtchinski le statut de « source mère » pour la critique génétique. En effet, le cheminement tel que présenté ici est indéniable ; tenter un renversement en conférant au manuscrit de Stravinski le statut de document initial, dicté le cas échéant à Souvtchinski, ne tient pas [86]. La

confrontation à ce niveau montre aussi que la version définitive est restée assez proche de la conception initiale.

La leçon sur l'*Œuvre musicale* a été intégrée à la première intitulée en définitive (par Roland-Manuel) *Du Phénomène musical* ; *composition musicale* a été préférée à *métier musical* ; deux chapitres séparés à l'origine, *Typologie musicale* et *En remontant l'histoire*, ont été fusionnés ; et enfin, les deux chapitres consacrés à la musique russe ne font plus qu'un, qui a gardé dans le texte édité une proportion sensiblement supérieure aux cinq autres leçons.

L'analyse comparée des deux manuscrits fait émerger les thèmes ajoutés personnellement par Stravinski au plan initial [87]. Ceux-ci comprennent la volonté de faire un cours « polémique », la qualité revendiquée de « réactif » (opposé à révolutionnaire), une insistance sur les termes académisme et modernisme, l'opposition sacré – profane, l'exemplification par Haydn ou Wagner, ainsi que la volonté d'intégrer les notions de mécénat, de public, de snobisme et d'esprit bourgeois. Pour le reste, dans ses notes, Stravinski a apporté un commentaire aux notions suggérées par Souvtchinski, formulant quelques bribes de texte à la première personne. Des groupes de mots se retrouvent dans l'édition ; il est clair que ces notes ont constitué le point de départ du travail avec Roland-Manuel.

L'analyse exhaustive et génétique de la *Poétique musicale* demande encore la mise en perspective de deux étapes : le passage de Souvtchinski à Stravinski, et le passage de Stravinski à Roland-Manuel. Toute la difficulté de l'examen relève de la question de l'insertion, dans l'écrit, de l'oralité. On le voit, c'est au cours des nombreuses discussions que se sont précisés les points de vue, leurs enchaînements et leurs développements. Jusqu'ici, la recherche de cet « intertexte oral » s'engageait dans une impasse. Les textes de Stravinski et de Roland-Manuel en livrent néanmoins des indices.

6. Le transfert de Souvtchinski à Stravinski

Comparer deux textes, et étudier le passage de l'un à l'autre, invite à nous situer dans le domaine de l'intertextualité, ou du moins de l'un de ses dérivés : la transtextualité. En théorie, un texte B résulte d'un texte A au terme d'une opération de transformation. Ainsi, en présence d'un « hypotexte » et d'un « hypertexte », selon la terminologie mise au point par Genette [88], il est possible d'observer la nature des variantes qui mènent de l'un à l'autre [89].

Dans le cas de la *Poétique musicale*, les transformations se situent au niveau de l'imitation : Stravinski recopie au départ intégralement le plan de Souvtchinski, en le réorganisant et en l'étoffant quelque peu. Ensuite, il remplace certains termes, reformule, ajoute, modifie, augmente. Sans doute dans le même temps, il réduit le nombre de leçons à cinq, qu'il fait précéder d'une leçon introductive – soit six leçons en tout – et explicite les notions trop laconiques chez Souvtchinski.

Il est dès lors possible de cerner les types d'opérations qui permettent à Stravinski de s'approprier la pensée de Souvtchinski afin, vraisemblablement, d'en faire part à Roland-Manuel, qui rédigera le texte définitif. Voici quatre exemples de ces « transferts ». Notre comparaison confronte les termes du plan de Souvtchinski

(hypotexte), concis, avec la forme qu'ils prennent dans le document autographe de Stravinski (hypertexte) [90].

« Hypotexte » (Souvtchinski)	« Hypertexte » (Stravinski)
1. Développement	
[Extrait de la deuxième leçon : Du Phénomène musical] [91]	
La vraie expérience musicale. […] La spéculation musicale.	Ce qui est la musique, c'est les sons organisés en tant qu'action consciente de l'homme. […] Pour moi, je commence à m'intéresser au phénomène musical tant qu'il émane de l'homme intégral c. à d. armé de toutes les ressources de nos sens, de nos facultés psychiques et des moyens de notre intellect Je proclame avant tout que le phénomène musical est un phénomène de spéculation […]. Une spéculation qui se forme avec les éléments du son et du temps.
2. Explicitation et suppression	
[Extrait de la deuxième leçon : Du Phénomène musical]	
Les limites de l'art musical.	Les limites de l'art musical : musique pure et musique descriptive.
La crise d'unité de conscience et de concepts.	[*idée inexploitée par Stravinski*]
[Extrait de la troisième leçon : De la composition musicale]	
L'ordre.	L'ordre et le désordre. Comme règle, lois. Ordre extérieur, intérieur.
3. Extrapolation	
[Extrait de la cinquième leçon : Les avatars de la musique russe [92]]	
Les deux Russie. La révolution et la Réaction russe. Les deux « désordres ».	Les deux Russie (la révolution et le « conservatisme russe »). Les deux désordres. Glinka, Tchaikovsky, ordre ; Scriabine, le désordre (religieux, politique, idéologique, psychologique et musical). Moussorgski – entre les deux.
4. Simplification	
[Extrait de l'épilogue]	
Le vrai sens de la musique. Le « moi », le « non-moi » – et L'Être – monisme créateur.	Le vrai sens de la musique. Comme toutes les facultés créatrices de l'homme c'est une recherche d'unité, de communion, d'union avec son prochain et avec l'Être [en russe]. Le Monisme créateur.

On ne peut manquer de faire ici l'analogie entre ce processus d'appropriation des concepts de Souvtchinski et la méthode de travail de Stravinski compositeur, réinvestissant une idée de quelque compositeur du passé. Dans le cas présent cependant, le prêteur est à l'écoute de l'emprunteur : Souvtchinski présente ses

thèses à Stravinski, tandis que ce dernier les assimile et transcrit les concepts en les assortissant à son propre point de vue.

Aussi, après une longue familiarisation avec les deux manuscrits, nous finissons par percevoir ce que ces papiers recèlent encore d'un échange oral, face à face, entre les deux hommes ; les preuves matérielles de ce dialogue présumé résident dans toutes les annotations hâtives au crayon noir que l'on distingue en surcharge du plan initial. Etant donné que ces mêmes éléments ajoutés se retrouvent dans l'autographe de Stravinski, parfaitement intégrés à l'ensemble, il semble évident que ces notes correspondent aux précisions souhaitées par le compositeur, si peu nombreuses fussent-elles. Ainsi Stravinski peut-il assumer pleinement l'*autorité*, c'est-à-dire devenir l'auteur d'un texte qui ne lui appartient pas au départ. C'est ce en quoi consiste ici le rapport hypertextuel.

En aval de l'observation littérale des phénomènes de l'intertextualité, les procédés de transformation (développement, explicitation, suppression, extrapolation, simplification) sont-ils de nature à démontrer un cas d'emprunt, d'adaptation, d'arrangement, voire d'usurpation au sein de la sphère des exégètes de Stravinski ? Pour comprendre les conditions, et dès lors les fondements ontologiques, de ce « transfert transtextuel », il faut considérer le travail de Souvtchinski dans le sens d'une suggestion au compositeur d'une série de points de vue à défendre. Les concepts à développer, prévus dans le plan initial, correspondent en grande partie à des convictions que Souvtchinski avait exposées dans plusieurs articles des vingt années précédentes. A travers la *Poétique*, il les confie à Stravinski, en veillant à ce qu'elles lui conviennent : il les lui « taille sur mesure » en les combinant à un certain nombre d'idées plus spécifiques au compositeur (les critiques, l'ordre, l'opposition interprète/exécutant, les notions d'académisme et de modernisme). A son tour, Stravinski exploite les termes prévus en n'hésitant pas à dépasser quelque peu l'idée première de son complice (ainsi lorsqu'il extrapole). Plus on examine l'état des choses, plus cette adaptation se dessine sur un mode bipolaire, donc avec un échange dans les deux sens. Le dialogue, dont les deux manuscrits en présence offrent le reflet, fut incontestablement un lieu de complicité, de confiance et de générosité de la part de Souvtchinski. Stravinski s'est nourri des thèses de son ami pour développer son plus important témoignage sur sa conception de l'art musical. Nous comprenons désormais mieux la nature parfois composite du texte de la *Poétique* par cette origine bicéphale.

7. Les manuscrits de Roland-Manuel

Les archives de Roland-Manuel, toujours propriété de son fils Claude Roland-Manuel, contiennent un important dossier relatif à l'élaboration de la *Poétique musicale*. En 2000, au moment de la nouvelle édition de *Poétique musicale* établie par Myriam Soumagnac, le dossier en question a été déposé à la Fondation Paul Sacher et intégré à la collection Stravinski. Il contient un petit cahier de notes et les brouillons des leçons rédigées par Roland-Manuel.

Dans le petit cahier, seules les six premières pages ont été utilisées par Roland-Manuel : les trois premières pages sont datées de novembre 1938 et les trois suivantes de février 1939. Dans son édition commentée de *Poétique*, Myriam Soumagnac a jugé

bon d'annexer au texte la reproduction de ces six pages [93]. Pourtant, associer ce carnet à la genèse de *Poétique* présente trois incohérences.

Primo, Soumagnac date les six feuillets du « printemps 1939 » alors qu'ils sont explicitement datés de l'hiver 1938-1939 (novembre 1938 et février 1939). Situer ces notes au printemps permet de les associer à l'élaboration de *Poétique* mais cela ne correspond pas à la réalité et, par ailleurs, la commande de l'Université de Harvard n'a été adressée à Stravinski qu'en mars 1939.

Secundo, la dénomination « cahier de conversations avec Stravinsky » que Soumagnac utilise pour dénommer le document est largement abusive. Elle laisse entendre qu'il s'agit de la transcription d'un dialogue continu avec le compositeur en vue de l'élaboration de la *Poétique*. Or il ne s'agit que de notes rédigées avec grand soin suite à une rencontre – inopinée ? – avec Stravinski, sans doute pour ne pas perdre le souvenir de quelques propos marquants. En février 1939, il n'est pas encore question de *Poétique* et ce n'est qu'en avril que Souvtchinski conseille à Stravinski de faire appel à Roland-Manuel.

Tertio, ce carnet de notes ne fait en rien partie du processus d'élaboration de *Poétique musicale* et n'appartient pas à sa genèse. Sa reproduction en annexe de la dernière édition française n'a pas été suffisamment réfléchie ; Soumagnac n'en retire d'ailleurs aucune information dans son introduction. L'intérêt du contenu de ces pages se situe au même niveau et est de la même nature que celui des interviews – dans le sens où Roland-Manuel transmet des idées énoncées par Stravinski (nature de l'expression en musique, ce qu'est le silence, son attachement à la France, etc.) – mais celles-ci n'ont aucun rapport direct avec *Poétique*.

Les divers manuscrits de Roland-Manuel, utilisables pour la genèse de *Poétique*, consistent en un dossier divisé en six sous-dossiers correspondant aux six leçons et auxquels est annexé un septième sous-dossier intitulé « Diverses ». Chaque sous-dossier renferme une partie des brouillons de *Poétique musicale* et se présente sous la forme d'une série de feuillets de la main de Roland-Manuel. Ils ne sont pas numérotés de façon continue, mais le dossier complet compte environ deux cents feuillets ; nous en détaillons quelques échantillons ci-après.

Description

Tel qu'il a été établi et archivé à la Fondation Paul Sacher, le dossier « Brouillons de Roland-Manuel » n'est pas cohérent. Le classement des feuillets par leçon n'est pas idéal, car de nombreux passages ont été redistribués dans les chapitres de *Poétique* dans la dernière phase de travail. Une très longue familiarisation avec les divers feuillets est nécessaire pour percevoir ce qu'ils peuvent livrer comme indices sur la nature des échanges tenus entre Stravinski et Roland-Manuel à Sancellemoz au printemps 1939. Il faut tout d'abord apprécier la présentation graphique des brouillons de Roland-Manuel pour se rendre compte qu'il y a deux types de notes que nous avons dénommées, empiriquement « prises de notes » et « notes rédigées ».

Prise de notes

Certains feuillets présentent une écriture très rapide, des propos assez désordonnés, des mots et des phrases incomplets, une présentation graphique générale (par exemple

la marge qui file vers la droite) qui montrent qu'il s'agit bien d'une prise de notes « au vol ».

> [*Brouillons de Roland-Manuel, folio n° 2, dernier paragraphe*]
>
> Vous ne pouv[ez] pas consciem[men]t embrasser le phénomène créateur sans le considérer sous une forme
>
> [*dans la marge gauche*] ~~C'est lui qui va [illisible]~~ découle du processus formaliste
>
> C'est le processus du logos. Pas le considérer en dehors d'une forme qui manifeste l'existence. J'entends le mot dogme établit le principe
>
> Vous fait prendre conscience
>
> C'est pourquoi il n'usurpe point sa fonction moyen de défense naturelle [94]

On le voit, seuls Stravinski et Roland-Manuel sont en mesure de décoder les enchaînements nécessaires à la compréhension de ces notes. Sans le contexte, ces feuillets demeurent incompréhensibles : là encore, tout l'intertexte oral, dont Roland-Manuel est conscient, nous freine dans l'approche de tels documents. Il s'agit donc ici de « feuillets de conversation » dont on perçoit encore l'instantanéité ou, de toute évidence, de notes mnémoniques prises par Roland-Manuel à l'écoute de Stravinski.

On peut en effet pressentir la présence du compositeur dans la première personne du singulier (« j'entends ») reproduite dans l'élan par le scribe. Roland-Manuel transcrit directement ce qui sort de la bouche du compositeur. C'est aussi très révélateur dans un autre passage qui se présente à la première personne dans le brouillon et qui se retrouve rédigé de manière impersonnelle dans le texte définitif :

Prise de notes de Roland-Manuel	*Texte rédigé par Roland-Manuel*
Distinction entre les bienfaits naturels et les bienfaits artificiels. Je sais que ce n'est pas de l'art qui nous est envoyé du ciel avec un chant d'Oiseau et je sais qu'il y a de l'art avec la plus simple modulation [95].	Ce n'est pas de l'art qui tombe du ciel avec un chant d'oiseau, mais la plus simple modulation correctement conduite est déjà de l'art sans conteste possible [96].

Dans la même catégorie de notes prises sous la dictée, certains feuillets présentent une plus grande clarté. Une série d'indices prouvent néanmoins qu'il ne s'agit en rien de documents rédigés mais bien d'une mise par écrit de paroles. Le grand nombre de mots tronqués, de répétitions involontaires, de fautes de syntaxe et d'orthographe le prouvent. Dans n'importe quelle autre circonstance d'écriture, Roland-Manuel aurait eu le temps de finir ses mots et de placer la ponctuation :

> [*Transcription diplomatique*]
>
> Mais parvenu à ce point il n'en est pas moins nécessaire d'obéir non pas à de nouvelles idoles mais à la nécessité eternelle d'axer ~~notre~~ solidement notre musique et de ~~reco~~ ceder au besoin de ~~fixer des pôles~~ reconnaître l'existence de reconnaître des pôles d'attraction. La tonalité n'est qu'un moyen d'orienter la musique la fonction de la tonalité nous apparaît come subordonee à la fonction attractive des pôle
>
> toute musique étant faite d'une suite d'élans et de repos suppose une orientation vers un pôle défini. dans chaque cas particulier, cela vrai de la cantilène grégorienne comm de la musique de Mozart – de Brahms ou de Debussy. ~~Il y a~~ A cette loi generale

de l'attraction le système tonal traditionnel n'apporte qu'une solution provisoire car il n'a pas de valeur absolue.

Ce genre de notes évoque la transcription rapide d'une sorte d'exposé donné par Stravinski. Dans certains cas en effet, il semble que les idées du compositeur soient très définies avant leur transmission. Il ne s'agit alors en aucun cas d'une discussion à bâtons rompus, mais bien d'une « dictée » par le compositeur des idées qu'il veut voir figurer dans les leçons.

Notes rédigées

Une seconde catégorie de feuillets correspond, selon nous, à une première mise au net. Ceux-ci présentent un graphisme beaucoup plus soigné, des phrases complètes et un discours organisé qui fait sens et peu de fautes de syntaxe ou d'orthographe. Un examen très attentif mène au constat que le papier n'est pas tout à fait identique à celui des feuillets évoqués au paragraphe précédent. Bien que très similaire, le papier des feuillets plus soignés diffère légèrement en dimension et présente de très fines lignes. Il mesure 133 mm x 207 mm alors que pour ce que l'on peut désormais considérer comme la première phase de travail, Roland-Manuel utilise de grandes feuilles de papier de 269 mm x 209 mm, pliées ou le plus souvent coupées en deux, ce qui donne aux feuillets ainsi créés un format quasi égal aux autres (134 mm x 209 mm).

Précisons aussi que les feuillets du premier type (prise de notes) sont presque toujours barrés d'un grand trait rouge en diagonale qui pourrait indiquer que, dans le processus de rédaction, les idées ont été exploitées et que le rédacteur a tiré la substance de ses notes. Parfois il entoure en rouge ce qui demeure inexploité.

Ces observations sont valables pour tous les sous-dossiers ; elles tendraient donc à démontrer deux premières étapes distinctes dans la méthode de travail établie entre les deux interlocuteurs qui correspondraient aux deux voyages de Roland-Manuel à Sancellemoz : Roland-Manuel commence par prendre des notes sous la dictée de Stravinski ; après avoir rédigé un texte, il en fait ensuite la lecture à Stravinski et prend note, en surcharge de ce texte, des observations du compositeur.

Au départ de cette constatation, il nous faut mentalement réorganiser le dossier pour séparer ce qui est de la nature de la prise de notes, c'est-à-dire le reflet de l'immédiateté du discours de Stravinski, et ce qui relève de la première mise au net par Roland-Manuel. Il s'agit donc de distinguer ce qui émane directement du compositeur de ce qui a été introduit par le collaborateur dans le processus de mise en forme du texte dans sa première mouture. La finalité d'une analyse aussi minutieuse est bien de nous rapprocher toujours plus de la part attribuable à Stravinski et de relativiser l'implication des collaborateurs.

En comparant les prises de notes à la première mouture (type notes rédigées), on peut apprécier le niveau de participation et le degré d'implication réels de Roland-Manuel. La mise en forme par Roland-Manuel comporte parfois de nombreuses ratures et reformulations. Il peut s'agir soit de révisions de sa main soit de suggestions ou modifications réclamées par le compositeur après que Roland-Manuel lui a lu le texte [97].

Lorsque l'on prend en compte les diverses modifications et annotations ajoutées par Roland-Manuel sur son manuscrit, on trouve déjà une très grande proximité avec

le texte définitif. Mises à part des modifications de détails – vocabulaire et tournures de phrases – les seules grandes variantes résident dans le déplacement de plusieurs paragraphes à d'autres endroits de la leçon ou dans une autre leçon et l'ajout d'idées. Au verso des pages rédigées plus soigneusement, Roland-Manuel a pris note au vol (gestion de la page anarchique, notes dans tous les sens, phrases rompues) d'idées que Stravinski a probablement souhaité ajouter [98].

Dans ce que l'on peut appeler les notes rédigées, il faut distinguer ce que l'on peut nommer une « mise en phrases » du plan de Stravinski. Là encore, il faut se mettre dans la peau du rédacteur : bien que le document soit écrit de la main de Roland-Manuel, les propos sont de Stravinski. Dans ce cas, le collaborateur n'est en rien auteur, mais simple transcripteur :

[*Voir le fac-similé en illustration, Brouillons de Roland-Manuel, folio non numéroté, intitulé « Leçon III* »].

> [mais je dois vous prévenir que cette matière est un peu grave
> ou ne vous effrayez pas du poids spécifique que comporte et qu'exige cette matière] [99]
> Leçon III
> Le métier musical
> [Je sens toute la responsabilité]
> […]
> je me trouve dans le processus de la création et ce processus à un certain moment se meut par inertie. […]
> Le voulu et l'inattendu du processus créateur : j'ai une idée et dans le processus du travail je suis arrivé à quelque chose d'inattendu (ce qu'il ne faut pas confondre avec la fantaisie).
> […] Le royaume de la nécessité et le royaume de la liberté. La dialectique est la suivante. Chacun pense qu'art est synonyme de libre création ce qui est inexact. L'art est d'autant plus libre qu'il est limité dans l'ordre légal canonique et dogmatique [100].

Le scénario que l'on peut imaginer derrière ce document est assez évident : Stravinski s'appuie sur son plan et développe oralement ses idées à Roland-Manuel. On ne peut pas écarter l'idée que le compositeur ait rédigé un autre document comme support à son discours, mais rien ne le prouve et l'hypothèse n'engagerait aucune perspective nouvelle. Il reste à envisager deux possibilités : soit Stravinski improvise son développement en se laissant aller à la digression, soit il tenait un autre document dont nous n'aurions pas de trace. La première perspective demeure la plus vraisemblable.

Enfin, une dernière caractéristique saute aux yeux dans l'exemple qui précède, c'est la manière dont Stravinski se met en situation. Quand Roland-Manuel prend note de la phrase « mais je dois vous prévenir que cette matière est un peu grave ou ne vous effrayez pas du poids spécifique que comporte et qu'exige cette matière », il se trouve déjà face à l'homme ayant investi son statut de conférencier. Cela prouve une fois de plus que Stravinski maîtrisait les grandes lignes de son discours avant même de les transmettre à Roland-Manuel.

Commentaire

L'analyse des brouillons prouve que ceux-ci ne révèlent pas tant l'intervention de Roland-Manuel que la parole de Stravinski. Il s'agit donc bien d'un reflet, complémentaire aux dix-neuf feuillets autographes de Stravinski, de l'apport réel du compositeur au livre dont il est l'auteur. L'apport de Roland-Manuel est peut-être moins important que ce qu'a voulu en dire Myriam Soumagnac. Dire qu'il a « rédigé » *Poétique musicale* n'est pas juste ; sur la base de l'examen de ses notes, nous dirions plutôt que Roland-Manuel a mis en forme littéraire les idées que Stravinski souhaitait introduire dans ses leçons et qu'il lui a dictées.

Le travail que Soumagnac a présenté en introduction de son édition de *Poétique musicale* était insuffisant et faussé par l'idée inébranlable que Roland-Manuel avait été le nègre de Stravinski. Nous avons souhaité recadrer cette hypothèse à la lumière d'un examen minutieux des brouillons. Par exemple, l'idée que les références à Maritain ont été introduites par Roland-Manuel dont il était très proche – Maritain était son parrain, d'où le désir de Myriam Soumagnac de reproduire une lettre à propos du baptême – est inexacte [101]. Nous avons vu et établi avec certitude que les mêmes références à Maritain sont présentes dans les écrits de Stravinski depuis le début des années vingt. Si Roland-Manuel a apporté des illustrations philosophiques, historiques ou littéraires (peut-être notamment les références à Aristote, à Mounet-Sully, etc.), elles interviennent pour l'aménagement et la lisibilité du texte, mais pas comme les convictions de Souvtchinski et Stravinski sur le *faire*, sur la *poïétique* de la musique.

Le travail de Roland-Manuel intervient pour l'essentiel au niveau de la forme. Il a été un formidable rédacteur de par son effacement et sa capacité de rester très proche de la nature du discours stravinskien : direct, brut, sans fioritures. Sa plus grande contribution est justement d'avoir apporté à ces conférences la formulation la plus fidèle des concepts de Stravinski, sans investir outre mesure ses propres convictions dans le texte.

*

De même que « nègre » en français, le terme de « *ghostwriter* », dont tous les commentateurs usent et abusent pour évoquer le cas de *Poétique*, renvoie à l'idée d'une certaine imposture. L'imposteur, celui dont la signature brille en couverture, est d'emblée accusé implicitement d'usurpation, de manque de talent, d'incompétence et d'hypocrisie. Mais dans le cas qui nous occupe, nous avons souhaité démontrer que la vérité est ailleurs.

Nous avons observé dans la genèse de la *Poétique* la présence en amont d'un premier collaborateur – Pierre Souvtchinski – qui livre l'architecture du texte et insuffle des idées au « commanditaire » : Igor Stravinski. Ce dernier, placé au cœur même de la dynamique de l'écriture, développe les idées et les transmet à un rédacteur, un secrétaire – Roland-Manuel – qui met en forme et qui informe. Situé en aval, ce dernier apporte peut-être des exemples et des formulations plus claires.

A l'élaboration du plan général de Souvtchinski aurait succédé une discussion avec Stravinski menant à la rédaction par le compositeur du document de « dix-neuf feuillets ». Ceux-ci auraient alors servi de base à l'échange avec Roland-Manuel, dont les brouillons constituent le reflet des conversations avec le compositeur en même

temps que la première étape de la rédaction du texte. Les leçons, une fois rédigées, ont été présentées à Souvtchinski qui aurait imposé les modifications éventuelles avant l'envoi du texte à Stravinski.

En somme, Souvtchinski domine tout le travail puisqu'il est responsable de l'essence du texte : la structure et les idées fondamentales. Stravinski est le vecteur oral : en assimilant et en développant le noyau confié par Souvtchinski, il donne une force nouvelle aux concepts esquissés. Roland-Manuel joue le rôle du récepteur et du révélateur : il augmente le texte en mettant en forme les concepts, en les amplifiant, en les exemplifiant et en les complétant. L'état définitif du texte répond donc au travail de Roland-Manuel, à l'approbation de Souvtchinski et au désir de Stravinski. Il fait désormais référence et *autorité*.

Si l'*autorité* du texte incombe pleinement à Stravinski, Souvtchinski en assume en partie la *paternité*. La critique génétique de tous les manuscrits pris en compte en est la preuve ; l'horizon d'attente du lecteur et la réception de l'ouvrage s'en trouvent inévitablement régénérés.

Si la perspective de recherche aboutit à une nouvelle évaluation de l'implication des trois protagonistes dans l'élaboration de l'ouvrage, elle pose la question de l'auteur. Aux termes de « nègres » ou « *ghostwriters* », toujours accompagnés d'une certaine idée de tricherie, et de scandale, nous préférons le terme de coauteurs. Ce dernier fonctionne fort bien ici puisque le texte n'est pas le fruit du travail d'une seule personne mais le résultat de nombreuses transmissions, orales ou écrites, de l'un à l'autre. Faut-il dès lors ajouter les noms de Roland-Manuel et Souvtchinski dans les présentations bibliographiques du livre ?

Répondre à cette question particulière, c'est nous situer dans la théorie générale que Michel Foucault avait donnée sur la notion d'auteur [102]. Foucault suggère de distinguer au moins trois termes : le texte, l'écriture et le nom d'auteur. La critique du texte n'impose pas de dégager son rapport à l'auteur. Le texte est autonome et expose une pensée, une théorie. Appliqué à la *Poétique*, œuvre qui possède un sens et une cohérence également intelligibles dans l'anonymat, et malgré que trois esprits aient imprégné le texte de leurs savoirs respectifs [103], dans le contenu et la formulation, l'écriture du livre relève du seul geste de l'écrivain, le marquant par les traces indélébiles de son style.

Reste à définir le nom d'auteur. Si comme l'explique Foucault, le nom d'auteur a pour raison d'être le fait d'exercer une fonction classificatoire, la question du « véritable auteur » de la *Poétique* se pose en des termes tout différents. « Le nom d'auteur fonctionne pour caractériser un certain mode d'être du discours : le fait, pour un discours, d'avoir un nom d'auteur, le fait que l'on puisse dire « ceci a été écrit par un tel », ou « un tel en est l'auteur », indique que ce discours n'est pas une parole quotidienne, indifférente, une parole qui s'en va, qui flotte et qui passe, une parole immédiatement consommable, mais qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut. L'argument, pour poser définitivement la signature de Stravinski en bas de la *Poétique*, ne peut être plus clairement formulé. Cette signature exerce la fonction de représentation des principes esthétiques du compositeur ; elle doit être reçue sur le mode d'un discours de défense de ces principes, associés aux œuvres de Stravinski.

Ce discours intervient dans le cadre d'une culture critique qui s'interroge sur les styles et leur justification. Elle reflète la position défendue par Stravinski et doit être comprise comme telle, dans son contexte, à tout jamais.

*

« L'examen de la genèse scripturaire tente d'échapper au carcan de la fixité textuelle, en déstabilisant les inscriptions » [104]. Cet intérêt assez récent, disons depuis une vingtaine d'années, pour la trace manuscrite pose un nouveau rapport au texte, dont nous avons fait usage. Car l'avant-texte de la *Poétique* (plans et brouillons) a livré à notre appréciation un état instable et précaire, polymorphe : le lieu des déterminations hétérogènes, reflet des « préconstruits » idéologiques, historiques et esthétiques. Gageons que l'analyse génétique de ces documents préparatoires a délivré le texte de sa fixité et de son aspect lisse, renouvelant – pourquoi pas ? – sa lecture.

L'étude génétique approfondie de *Poétique musicale* l'a bien démontré, Stravinski avait développé ses conférences à partir d'une série de concepts de base empruntés à Souvtchinski. Ce n'est qu'à la condition que son ami russe lui apporte un support à la réflexion qu'il a pu étendre le champ de ses pensées. Pour déployer son œuvre, littéraire en l'occurrence, le compositeur a eu manifestement besoin d'un socle de départ. En plus de cela, il a mobilisé une série de concepts empruntés, plus ou moins consciemment, à son entourage intellectuel. Stravinski a construit sa pensée esthétique par l'agglomération progressive de ses réflexions, de ses lectures, de ses échanges et de ses conversations. Parfois cependant, les références du compositeur sont tellement évidentes – ou du moins elles le deviennent à l'issue d'un long travail de comparaison – qu'elles acquièrent le statut d'emprunt, comme c'est le cas pour la relation à l'œuvre de Souvtchinski et aussi, plus subtilement, pour les théories de Maritain. Ce sont deux formes d'emprunt, l'une directe et l'autre indirecte. Il s'agit de concepts, hérités d'intellectuels que le compositeur a fréquentés, concepts qu'il s'est appropriés et qu'il a adaptés et intégrés à son propre discours. L'artiste n'a-t-il pas agi exactement de la même manière dans ses compositions lorsqu'il emprunte tel thème au folklore, tel geste musical ou tel style comme base au déploiement de son imagination. « Stravinski écrivain » usa donc probablement de la même « forme rare de kleptomanie » [105] que celle dont il parlait pour ses œuvres musicales. Ainsi s'éclaire d'un jour nouveau la problématique de l'évolution de sa pensée esthétique.

Nous nous sommes concentrée sur les problèmes essentiels de critique textuelle soulevés par la révélation d'un document inconnu ainsi que les documents qui en découlent, mais sur la nature desquels la critique s'était quelque peu trompée. Nous avons cru apporter les nécessaires réajustements des connaissances y afférentes. Stravinski est là où on l'attend le moins lorsqu'on décrypte un prétendu travail de « *ghostwriters* » : son empreinte est à chaque page. Le plus important est d'avoir démontré que le compositeur reste bien au centre du processus, non seulement dans la coordination des travaux de ses collaborateurs, mais aussi dans la formulation des points de vue esthétiques et idéologiques.

Notes

[1] Dans la nouvelle de Poe, l'enquêteur retrouve la lettre volée en se mettant dans la peau de l'auteur du vol pour comprendre son stratagème ; ce dernier a dissimulé la lettre à l'endroit où personne ne la cherche : bien en évidence sur la cheminée. Dans le cas de *Poétique musicale*, les implications cachées des différents protagonistes se révèlent aussi, en fin de compte, plus évidentes qu'il n'y paraît.

[2] Roland Alexis Manuel Lévy, dit Roland-Manuel, enseignant et musicologue français (1891-1966).

[3] I. Stravinski et R. Craft, *Themes and Conclusions*, Londres, Faber & Faber, 1972, p. 49.

[4] R. Craft, « Roland-Manuel and the *Poetics of Music* », *Perspectives of New Music*, XXI, Fall-Winter 1982, Spring-Summer 1983, p. 487-505 ; Id., « Roland-Manuel and la *Poétique musicale* », *in Stravinski Selected Correspondence*, volume II, London, Faber & Faber, 1984, p. 503-517.

[5] Souvtchinski lui-même laissa pressentir une réelle divergence de vues sur Stravinski, entre lui et Craft, dans la notice autobiographique qu'il écrivit en 1982 (voir *(Re)lire Souvtchinski. Textes choisis par Eric Humbertclaude*, Paris, Efflorescence, 1990, p. 8).

[6] I. Stravinski, *Poétique musicale*, édition établie, présentée et annotée par Myriam Soumagnac, Paris, Flammarion, 2000.

[7] Préambule de Myriam Soumagnac dans I. Stravinski, *Poétique… op. cit.*, p. 9.

[8] Préface de Myriam Soumagnac, *Ibid*., p. 38 et 39.

[9] Voir notamment le résumé de F. Meyer dans *Settling New Scores. Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*, Mainz, Schott, 1998, p. 134-135, n° 67. Il faut encore citer : H. W. Zimmermann, « Igor Stravinski – Verfasser seiner *Musikalische Poetik* ? », *Neue Zeitschrift für Musik*, CXLVI/7-8, 1985, p. 17-25.

[10] Gérard Masson, dans la note biographique qu'il a consacrée à Souvtchinski en avant-propos de son œuvre *Sonate-Souvtchinsky* (Paris, Salabert Editions, 1986), donne comme un fait avéré la participation déterminante de Souvtchinski à l'écriture de la *Poétique* : « C'est en 1922 à Berlin que se noue entre Stravinsky et Souvtchinsky l'indéfectible amitié qui ira en 1952, à la demande du compositeur, jusqu'à l'élaboration commune de sa propre *Poétique musicale* » [Masson fait erreur sur la date de l'élaboration : 1939 et non 1952 (date de la seconde édition française)]. Claude Helffer, dans son article « Souvenirs d'un ami commun : Pierre Souvtchinsky », évoque brièvement le voyage de Souvtchinski à Sancellemoz pour « rédiger » la *Poétique* « avec » Stravinski (*in Musiques, Signes, Images*, réunis et présentés par J.-M. Fauquet, *Liber amicorum François Lesure*, Genève, Minkoff, 1988, p. 159-161).

[11] De nombreuses informations relatives à la genèse de *Poétique musicale* peuvent être dégagées de la correspondance en russe de Stravinski éditée par Varuntz, et des travaux en russe dirigés par Bretanitskaya (A. Bretanitskaya (*et al.*), *Petr Souvtchinski i ego vremia* [*Pierre Souvtchinski et son temps*], Moscou, Kompositor, 1999). Jusqu'ici, les chercheurs qui ont travaillé sur le dossier *Poétique* ont totalement négligé ces sources difficilement abordables en raison de la barrière linguistique.

[12] Sancellemoz, village de Haute-Savoie, fut le lieu de retraite de Stravinski en 1938 et 1939.

[13] Concernant le détail de la rémunération, Souvtchinski en parle dans une nouvelle lettre à Stravinski : « Roland-Manuel a dit, ainsi qu'il a été convenu, et précisément que vous pouvez donner pour tout le travail préparatoire concernant l'élaboration des conférences, incluant le paiement des voyages, le fait de venir à Sancellemoz, l'achat des livres, etc., pour un montant de dix mille francs. Après le décompte de toutes les dépenses, il restera une certaine somme qui deviendra une somme en propre pour les participants à ce travail et qui sera donc divisée entre eux en fonction du travail de chacun. Vous verrez vous-même d'ici quelques jours de

travail commun si Roland-Manuel vous convient pleinement ou non. C'est cette circonstance qui déterminera ma participation future ou non dans cette affaire. Je pense personnellement que maintenant Roland-Manuel pourra tout à fait se débrouiller seul et c'est pourquoi je m'en remets entièrement à vous et à lui pour décider de savoir s'il y aura pour ma part à moi encore quelque chose en dehors des mille francs […] ou rien », lettre de Souvtchinski à Stravinski, 29 avril 1939, lettre n° 1930 *in* V. VARUNTZ (éd.), *I. F. Stravinskij. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materiali k biografii*, Moscou, Kompositor, vol. 3, 2003, p. 671 [ci-après *SPRK*]

[14] Lettre de Souvtchinski à Stravinski, 26 avril 1939, lettre n° 1927 *in* V. VARUNTZ (éd.), *SPRK*, vol. 3, 2003, p. 671.

[15] Eric Humbertclaude, propriétaire du document, l'a extrait du fonds Suzel Duval, collaboratrice de Souvtchinski depuis 1943 jusqu'à sa mort ; il nous en a fourni une copie. Nous l'en remercions vivement.

[16] Nous en donnons deux exemples : « Roland-Manuel m'a montré le texte de la première conférence. Tout est très bien, mais à mon avis, vous avez donné d'entrée de jeu trop de matériaux ; il y a certains paragraphes que je transférerais dans la conférence suivante », lettre de Souvtchinski à Stravinski, 23 mai 1939, *in* V. VARUNTZ (éd.), *SPRK*, vol. 3, 2003, p. 676-677 ; « Ne pensez-vous pas que dans la première conférence, là où vous parlez de l'appétit créateur, il y a un élément de découverte ; il y a le pressentiment de la découverte. J'en ai parlé à Roland-Manuel et il vous transmettra mes pensées à ce sujet », lettre de Souvtchinski à Stravinski, 26 mai 1939, *in* V. VARUNTZ (éd.), *SPRK*, vol. 3, 2003, p. 680-681. Les lettres du musicologue au compositeur en mai et juin 1939 contiennent encore beaucoup d'autres suggestions pour améliorer le texte.

[17] Une partie du présent chapitre se base sur notre article « La *Poétique musicale* de Stravinsky : un manuscrit inédit de Souvtchinsky », *Revue de musicologie*, 89/2, 2003, p. 373-392. Nous développons plus amplement ici. Le plan de Souvtchinski est édité pour la première fois dans cet article, et non, comme l'affirme Franck Langlois, dans son livre *Un siècle de musique russe* de Pierre Souvtchinski, Actes Sud, 2004, p. 65-68. Voir notre compte rendu de ce livre dans la *Revue de musicologie*, 91/1, 2005, p. 279-281.

[18] Ch. GOUBAULT, *Stravinski*, Paris, Champion, 1991, p. 344.

[19] Edité pour la première fois dans V. DUFOUR, « La *Poétique musicale* de Stravinsky : un manuscrit inédit de Souvtchinsky », *op. cit.*, p. 373-392.

[20] R. CRAFT, « Roland-Manuel and the *Poetics of Music* », art. cit.

[21] M. SOUMAGNAC, *op. cit.*

[22] Le tapuscrit russe de Souvtchsinki (5e leçon) a été édité par Svetlana Savenko dans A. BRETANITSKAYA (*et al.*), *Petr Souvtchinski i ego vremia* [*Pierre Souvtchinsky et son temps*], *op. cit.*, p. 276-283. Malheureusement, il n'est mentionné nulle part que le texte présenté n'est que la version la plus ancienne de la cinquième leçon, qui a par la suite été largement retravaillée. La valeur de ce texte *princeps* tient au fait qu'il s'agit du seul document en russe lié à l'élaboration de *Poétique* qui soit conservé.

[23] Fils cadet du compositeur, Soulima Stravinski (1910-1998) était très proche de Souvtchinski pendant le séjour de son père à Sancellemoz. La correspondance du compositeur à son ami témoigne de la tâche que Stravinski avait également confiée à ce dernier : prendre soin de son fils, lequel traversait alors une véritable dépression. Le sujet domine toutes les lettres échangées entre Souvtchinski et Stravinski pendant le printemps 1939. Voir V. VARUNTZ (éd.), *SPRK*, vol. 3, 2003.

[24] Souvtchinski avait lui-même demandé à Soulima de réaliser la traduction de son texte russe. Il en parle à Stravinski dans la lettre du 23 mai 1939, lettre n° 1934, *in* V. VARUNTZ (éd.), *SPRK*, vol. 3, 2003, p. 676-678.

[25] CH-Bps [Fondation Paul Sacher], Collection Igor Stravinski.

[26] Un résumé en anglais de chaque leçon fut aussi réalisé pour les auditeurs des conférences. Ce résumé a été publié par A. KALL, « Stravinski in the chair of poetry », *Musical Quarterly*, XXVI, 1940, p. 283-296.

[27] Pour un inventaire des éditions ultérieures de la *Poétique musicale*, voir le paragraphe de Myriam Soumagnac dans sa préface, *op. cit.*, p. 21-24. Concernant la réception du texte, voir G. VINAY, « « Pour » et « contre » Stravinski : la réception de la *Poétique musicale* en France et en Allemagne après la deuxième guerre mondiale », *in* H. DUFOURT et J.-M. FAUQUET (éd.), *La musique depuis 1945 : matériau, esthétique et perception*, Sprimont, Mardaga, 1996, p. 195-210.

[28] Ainsi cette surcharge du nom Sauguet (voir *infra*).

[29] Le feuillet avait à l'origine les mêmes dimensions que le plan mais le bas a été découpé (avant d'y écrire le texte russe).

[30] Voir traduction *infra*.

[31] Voir à ce sujet la synthèse sur Clément d'Alexandrie d'Alain Le Boulluec dans *Histoire du christianisme*, tome I (Luce Pietri éd.), Paris, Desclée, 2000, p. 536-539.

[32] P. SOUVTCHINSKI, « Igor Stravinski », *Contrepoints*, 2, février 1946, p. 19-31.

[33] L'édition diplomatique du texte de Souvtchinski respecte, par définition, tous les détails de l'original. Ni l'orthographe, ni les détails de présentation (ponctuation, soulignements, disposition du texte) n'ont été corrigés ou altérés. Tous les termes figurant entre crochets correspondent aux termes ajoutés au crayon en surcharge du texte (à l'encre). Les notes explicatives additionnelles au texte figurent en italique.

[34] Le terme « réactif » semble cher à Stravinski au moment de l'élaboration de l'introduction aux conférences ; il l'utilise à plusieurs reprises dans l'extrait qu'il a lui-même rédigé pour la « Prise de contact » (voir *infra*).

[35] Dans une lettre en russe du 1er avril 1939, lettre qui suit le premier entretien de Stravinski et Souvtchinski relatif à la *Poétique*, le compositeur demande à son ami de ne pas oublier de lui parler de Sauguet et de la création de son opéra [« La Chartreuse de Parme »], voir V. VARUNTZ, *SPRK*, 3 vol., 1998-2003 ; vol. 3, p. 664. Il semble dès lors que ces mots au crayon avaient fonction de memento.

[36] Ajouté au crayon au dessus de « morphologie ».

[37] Schéma.

[38] Forme.

[39] Illustr. ; abréviation pour иллюстрация, illustration.

[40] Tchaïkovski (Souvtchinski pense peut-être à citer la *Cinquième symphonie* en exemple). Dans la marge gauche, on trouve encore cinq mots russes correspondant aux abréviations de Classicisme, romantisme, moderne, académisme et histoire.

[41] Cadre de l'Histoire.

[42] Le verso n'est pas exactement vierge : il présente quelques annotations éparses en russe au crayon telles que « dictionnaire français », « 1ère symph. de Brahms – Ut min », « 4ème de Beethoven – Sib Maj, etc ».

[43] Alexandre Kastalski (1856-1926), compositeur russe, chef de chœur et folkloriste.

[44] Il arrive parfois à Souvtchinski, c'est le cas ici, d'écrire un mot français avec l'alphabet cyrillique.

[45] « Stravinsky reçoit d'Edward W. Forbes, président du Comité de la Chaire Ch. E. Norton, l'invitation officielle à donner des leçons de poétique musicale à l'Université de Harvard », *in* C. GOUBAULT, *Igor Stravinsky*, *op. cit.*, p. 88.

[46] Roland-Manuel ne viendra à Sancellemoz qu'aux mois de mai et juin suivants.

[47] Préface de Myriam Soumagnac dans I. STRAVINSKI, *op. cit.*, p. 19.

[48] C. GOUBAULT, *op. cit.*, p. 88.

[49] La lettre de Souvtchinski à Stravinski du 26 avril 1939, citée en début de chapitre, conforte cette hypothèse : lettre n° 1927 *in* V. Varuntz (éd.), *SPRK*, vol. 3, 2003, p. 671.

[50] *Le contemporain musical. Editorial* (1915), *in (Re)lire Souvtchinski, op. cit.*, pp. 227-236. (Selon Eric Humbertclaude, cet article, sans nom d'auteur, pourrait être de la seule main de Nicolas Rimski-Korsakov, mais approuvé et édité sans réserve par Souvtchinski.)

[51] P. Souvtchinski, « Le *Stravinski* d'Igor Glebov », *Musique*, 6, 15 mars 1930, p. 251.

[52] Interview avec Serge Moreux pour Radio Paris, 28 décembre 1938, *CH-Bps*, Collection Stravinski. Le compositeur fait deux fois référence à cette interview dans le manuscrit de 19 feuillets.

[53] I. Stravinski, *Poétique musicale*, *op. cit.*, p. 80.

[54] P. Souvtchinski, « Le *Stravinski* d'Igor Glebov », *Musique*, 6, 15 mars 1930, p. 251.

[55] *Ibid*.

[56] P. Souvtchinski, « La notion du temps et la musique. Réflexions sur la typologie de la création musicale », *Revue musicale*, mai-juin 1939, p. 70-80. Souvtchinski a réfuté cette version, estimant que son texte, qu'il avait rédigé en russe, avait beaucoup souffert de cette traduction française trop libre. (Voir chapitre III).

[57] I. Stravinski, *Poétique musicale*, *op. cit.*, p. 82.

[58] P. Souvtchinski, « Le *Stravinski* d'Igor Glebov », art. cit., p. 253.

[59] P. Souvtchinski, « Notes sur une fin de saison. I. Kurt Weil », texte inédit, CH-Bps, collection Stravinski.

[60] M. Laruelle, « Les idéologies de la « troisième voie » dans les années 1920 : le mouvement eurasiste russe », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 70, avril-juin 2001, p. 31-46.

[61] Cette thèse centrale, Souvtchinski la développera en 1943 dans le livre intitulé *Glinka, Moussorgsky, Tchaïkovsky, Stravinsky. Un siècle de musique russe*. Voir chapitre III.

[62] P. Souvtchinski, « Igor Stravinsky », *Contrepoints*, 2, février 1946, p. 28.

[63] P. Souvtchinski, « Thèses pour une explication de la musique en huit leçons », feuillet III.

[64] I. Stravinski, *Poétique musicale*, *op. cit.*, p. 107.

[65] I. Stravinski, *Poétique musicale*, Paris, Janin, 1945.

[66] P. Souvtchinski, « Igor Stravinsky », *op. cit.*, p. 19-31. Cet article, d'ailleurs, est accompagné de la note explicative suivante : « Ce chapitre est extrait du livre *Un siècle de musique russe* […] à paraître aux Editions Gallimard ». Formulons une hypothèse : Souvtchinski, après ces « déboires » consentis de la *Poétique*, semble avoir voulu écrire dans la foulée « sa » version authentique de Stravinski en se lançant dans la rédaction de *Un siècle de musique russe*.

[67] « Nous avons fondé Glebov et moi une revue Melos ; malheureusement nous n'avons pu faire paraître que deux numéros. L'idée de cette revue était de rassembler et de confronter les problèmes philosophiques, la poétique, et la musique. C'était et c'est une idée très chère pour moi, que je n'ai jamais pu réaliser comme je le souhaitais ». Extrait d'une lettre de Souvtchinski à Teresa Chylinska datée de mars 1980, dont la copie était dans les archives Souvtchinski. Texte communiqué par Eric Humbertclaude.

[68] CH-Bps, Collection Stravinski, Dossier Poétique musicale.

[69] R. Craft, « Roland-Manuel and the *Poetics of Music* », art. cit., p. 496-501.

[70] Dix-huit feuillets à proprement parler, auxquels s'ajoute le verso d'une enveloppe sur laquelle Stravinski a griffonné quelques notes relatives « aux attitudes du musicien devant la parole mise en musique », CH-Bps, Collection Stravinski, Dossier Poétique musicale.

[71] Nous reproduisons le texte tel qu'il apparaît dans l'original, avec les erreurs d'orthographe, de grammaire et de ponctuation.

[72] La numérotation correspond à celle donnée aux documents par Stravinski et l'ordre de présentation à celui du dossier conservé à la Fondation Paul Sacher.

[73] Traduction : « Il n'y a pas de coda dans la 4[e] symphonie de Tchaïkovski ».

[74] Note ajoutée sur la transcription tapuscrite de ces feuillets (destinée à Roland-Manuel). Traduction du russe : « Les éléments de la musique, temps et mouvement, qui sont écrits ici, répondent à la question sur le presto et le lento en musique ».

[75] Sur la transcription tapuscrite de ces feuillets, Stravinski a ajouté « Méditer : faire de ceci ou de cela une réflexion profonde ».

[76] Traduction littérale : « ce qui vient de soi ».

[77] Traduction littérale : « Je suis dans le processus de création et ce processus à un moment donné se met à fonctionner par inertie ».

[78] Traduction littérale : « En synthétisant de nombreux témoignages on peut en tirer une certaine loi du processus de création ».

[79] Traduction littérale : « J'ai conçu quelque chose et dans le processus de travail je suis arrivé subitement à l'inattendu, qu'il ne faut pas confondre avec ce qui vient de soi (imagination) ».

[80] Traduction littérale : « La dialectique est la suivante : les snobs pensent que l'art est synonyme de création libre. Ce n'est pas juste. L'art est d'autant plus libre qu'il est plus contenu dans des limites et plus régi par des lois et plus canonique et plus dogmatique ».

[81] Traduction littérale : « Pourquoi je me suis mis subitement à parler de musique russe, non pas parce que je suis russe ou parce que je l'apprécie particulièrement, en comparaison avec d'autres musiques. De même ne pensez pas que je sois hostile à la manifestation d'un commencement national, cela va de soi dans la mesure où une telle manifestation n'est pas consciente ».

[82] Dans l'édition de Soumagnac, les deux extraits en question apparaissent aux pages 67-68 (« Je suis donc obligé de faire de la polémique » jusque « Révolution dont les conquêtes seraient aujourd'hui en voie d'assimilation ») et aux pages 74-75 (« Comme vous le voyez… » jusque « résultats si désirés par moi de mon cours »). Dans le manuscrit de Stravinski, ces deux extraits sont liés par deux petits paragraphes également utilisés par Roland-Manuel et que l'on trouve à la page 72 (« Je vais donc faire de la polémique » jusque « je veux que chacune porte un titre »).

[83] Voir dans l'édition diplomatique, le folio 4.

[84] Orthographié « Fenomêne » dans l'original.

[85] Orthographié « Epylogue » dans l'original.

[86] Nous contredisons dès lors la thèse de Craft : « *Souvtchinski's roles were that of adviser on the state of music in the USSR and translator of the Russian words and phrases in Stravinski's notes* », *in* R. Craft, *op. cit.*, p. 489.

[87] Selon le raisonnement suivant : si tout le plan de Souvtchinski se retrouve dans le document de Stravinski, en revanche ce qui apparaît chez Stravinski, et non chez Souvtchinski, aurait très probablement été amené par Stravinski lui-même. D'autant que ces « décalages » trouvent, dans la quasi-totalité des cas, un écho dans les notes au crayon apportées par Souvtchinski (voir ci-dessus les deux temps dans l'écriture du plan).

[88] G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, réédition 1992, p. 16 : « J'appelle *hypertexte* tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple ou par transformation indirecte ». Dans le cas présent, il conviendrait de considérer le texte définitif complet de la *Poétique* comme hypertexte ; nous faisons ici usage de la terminologie dans le cadre de la seule séquence en question. Le schéma pourrait être reproduit à plusieurs niveaux de l'élaboration du texte.

[89] Une partie de l'analyse qui suit a été publiée dans V. Dufour, « Strawinsky vers Souvtchinsky : Thèmes et variations sur la *Poétique musicale* », *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 17, mars 2004, p. 17-23.

[90] Pour la transcription des exemples choisis, nous avons corrigé les fautes d'orthographe présentes dans les documents originaux.

[91] Les titres et numéros de chapitre auxquels nous renvoyons sont ceux du texte définitif de la *Poétique* car leurs nombre et titres diffèrent dans les manuscrits de Souvtchinski et Stravinski.

[92] Rappelons que la cinquième leçon a été rédigée intégralement par Souvtchinski. Ce dernier s'en explique au compositeur dans une lettre du 23 mai 1939 : « Je vous adresse le texte de la 5e partie, plutôt que de vous adresser les matériaux. J'ai décidé de les énoncer et de les élaborer pour vous faciliter la tâche », *in* lettre n° 1934, *in* VARUNTZ, *SPRK*, vol. 3, 2003, p. 676-677.

[93] M. SOUMAGNAC, « Annexe I » dans I. STRAVINSKI, *Poétique musicale*, *op. cit.*, p. 159-162. L'annexe présente une erreur dans la succession des six pages, les trois pages datées de novembre 1938 ayant été placées après celles de février 1939.

[94] Roland-Manuel, [Brouillons de la *Poétique musicale*], Dossier *Poétique musicale* – Chemise 1, CH-Bps, Collection Stravinski. Les notes encadrées dans l'exemple correspondent dans l'original à des ajouts entourés dans la marge droite.

[95] Feuillet non numéroté, Chemise n° 1, Dossier *Poétique musicale*, CH-Bps, Collection Stravinski.

[96] I. STRAVINSKI, *Poétique musicale*, *op. cit.*, p. 78.

[97] Voir le folio 23 des brouillons de Roland-Manuel, comme exemple de ces « notes rédigées » avec surcharge de corrections.

[98] Par exemple, dans la chemise n° 1 (Dossier *Poétique musicale*, CH-Bps, Collection Stravinski), au verso du feuillet qui porte le numéro 23, Roland-Manuel annote des considérations liées au mot cacophonie présent dans le texte au recto.

[99] Les notes entre crochets dans l'exemple reproduisent les notes apportées en surcharge d'une première phase d'écriture du document.

[100] Feuillet non numéroté, « Brouillon de Roland-Manuel », Chemise n° 1, Dossier *Poétique musicale*, CH-Bps, Collection Stravinski.

[101] De même l'idée que Stravinski a connu Maritain au moment où il ressent la nécessité d'un retour à la foi, circonstances identiques à l'aventure spirituelle de Roland-Manuel, n'est pas inexacte mais elle est destinée à associer le destin de Roland-Manuel à celui de Stravinski. Or, dans ce cas précis, Stravinski connaissait les écrits de Maritain dès 1920.

[102] M. FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *in Dits et écrits*, I, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.

[103] Pour une étude des multiples références culturelles de *Poétique*, voir l'article de G. VINAY, « Le néoclassicisme et l'ubiquité culturelle de la *Poétique musicale* strawinskienne », art. cit.

[104] B. CERQUIGLINI, *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989, p. 10.

[105] « Tout ce qui m'intéresse, tout ce que j'aime, je voudrais le faire mien (sans doute décris-je là une forme rare de kleptomanie) ». I. STRAVINSKI et R. CRAFT, *Memories and Commentaries*, Londres, Faber & Faber, 1959, p. 110 ; cité d'après *Souvenirs et commentaires*, *op. cit.*, p. 139.

Conclusions

C’est impossible de se tourner vers le futur qui est un inconnu.
Igor STRAVINSKI [1]

I

Parvenu au terme de l’étude, il est tentant de voir au premier plan un Stravinski « icône archétypale du Créateur », démiurge, soucieux de contrôler les expressions humaines le touchant de près ou de loin, depuis ses propres productions musicales jusqu’au plus lointain compte rendu susceptible de mettre à mal l’architecture complexe de sa personnalité. Mais ce souci « d’orchestration » ne fait-il pas d’autant plus apparaître l’image d’un artiste polysémique, qui s’est modelé en se nourrissant de rencontres intellectuelles pour produire un discours construit et porteur de sens ?

Loin du piège de l’idéalisation hagiographique, il ressort des recherches que Stravinski fut avant tout un homme de son temps. L’émergence du « phénomène Stravinski » s’inscrit dans les mutations socio-culturelles de la première moitié du XXe siècle : l’exil et l’alliance des cultures, l’individualisation des projets artistiques, ou encore les avancées de la médiatisation. Stravinski incarne une époque qui ne pourrait pas être comprise complètement sans lui. Homme du XXe siècle, il doit beaucoup aux médias, à l’image de la personne publique, à l’implication commerciale de l’art, à l’importance consciente de la parole et du regard maîtrisés.

L’étude des rapports entre Stravinski et ses exégètes met en évidence des aspects jusqu’ici négligés du processus créateur. A l’instar de choix artistiques fondamentaux de la période néoclassique, Stravinski privilégie et nourrit son rapport au passé – et à son propre passé, à ses créations passées – pour donner sens aux œuvres à venir. Les exégètes qui ont travaillé sur son passé ont accompli pour lui un travail fondamental. Le compositeur demande d’écrire sur lui, pour lui, pour *se situer*, et pas seulement pour son image dans le public. Le compositeur a besoin de ces analyses : si « le futur est un inconnu », il faut lui donner un sens.

II

Stravinski nous montre que son rapport au processus créateur est beaucoup plus étendu que la « simple » phase d'écriture que la musicologie considère en général isolément. Des études récentes ont fait le point sur l'importance de l'implication de Stravinski dans la création et l'interprétation de ses propres œuvres en tant que chef d'orchestre ou pianiste [2]. Au-delà de l'intérêt financier, l'interprétation de ses œuvres constitue une deuxième phase du processus créateur qui participe, dans l'esprit du compositeur, à une meilleure définition de sa musique.

Dans le même ordre d'idées, la collaboration avec les exégètes constitue le troisième acte créateur : il s'agit à ce stade, et en dernière instance pour le compositeur, de fixer les limites de l'interprétation – verbale, exégétique, discursive – de l'œuvre. Par l'intermédiaire des exégètes, le compositeur apporte un discours qui complète l'œuvre en lui confiant un sens. Ce sens « prononcé » – artistique, stylistique, technique ou historique – fait partie intégrante de l'œuvre. Choisi par le compositeur, il constitue un acte créateur à part entière : il précise les œuvres, il précise même le son des œuvres ; il « donne du son au son ».

La rupture esthétique opérée par le compositeur avec ses premières œuvres néoclassiques a placé le débat sur le mode « pour » ou « contre » Stravinski. Un radicalisme qui l'a incité à concevoir les adversaires comme des ennemis et les partisans comme des apologistes. A partir de là, les commentateurs « autorisés » ont été ses plus proches collaborateurs, ses amis, voire ses serviteurs. Asaf'ev et Schloezer furent les seuls musicologues « indépendants » à faire contrepoids à toutes les formes d'expression exégétiques dirigées ou soutenues par le compositeur.

III

Les exégètes : des instruments pour Stravinski ? Les grands penseurs de l'art stravinskien ont agi pour le compositeur comme les révélateurs puissants d'une série de traits dont lui-même n'avait pas nécessairement conscience. Ils ont contribué indirectement au développement de sa pensée. En même temps, si Schloezer, Schaeffner, Souvtchinski sont devenus de grands penseurs de la musique du XXe siècle, c'est aussi parce qu'ils ont beaucoup appris au contact du génie russe. Ce n'est pas un hasard, si, dans la seconde moitié du siècle, ils ont été, tous trois, des esprits très proches de Pierre Boulez qui lui-même s'est imprégné de leurs textes et de leurs idées.

Les discours exégétiques ont formulé, chacun à leur manière, une certaine « idéologie stravinskienne » qui se construit avant 1940 et que l'on n'avait pu appréhender auparavant parce que ces textes étaient largement oubliés et que le retour systématique aux discours primitifs sur un compositeur n'est pas l'apanage de la musicologie contemporaine.

Boris Asaf'ev a mis en avant le formalisme de Stravinski : il l'assimile à l'idée de la musique « art constructiviste ». Malgré le désaveu du compositeur, le livre *Kniga o Stravinskom* met bien en évidence le traitement du matériau et une certaine forme d'artisanat stravinskien. Comme tous les exégètes russes, exilés ou non, il s'est interrogé sur la survivance de la « russité » du compositeur, mais sur ce point précis, ce sont les travaux de Souvtchinski qui demeurent les plus aboutis.

Le discours de Souvtchinski a été mené à un degré d'abstraction tel qu'il demeure une référence incontournable et un sommet dans l'histoire de l'exégèse stravinskienne. L'application avec laquelle le philosophe replace la destinée de Stravinski dans une perspective historique, celle de la mutation de la culture de son milieu, est d'un intérêt fondamental et jusqu'ici largement négligé. Aussi, la prise en compte de l'ensemble de la production littéraire de Souvtchinski, comprenant son implication dans le mouvement eurasiste, permet enfin de comprendre, de prouver même, l'importance de l'exil pour le développement de Stravinski.

Arthur Lourié a établi l'impact de la dimension spirituelle dans le travail de Stravinski dans les années vingt, révélant en même temps l'influence de la lecture de l'œuvre de Jacques Maritain. Ses écrits traduisent l'ordre supérieur auquel se réfère Stravinski dans la création. La position de Lourié a été relayée dans les années trente par Schaeffner à travers le concept plus ouvert de « musique pure », lequel exploite moins religieusement la même idée de la perfection. La monographie de ce dernier (*Strawinsky*, 1931) a été largement formatée par le compositeur lui-même et, en effet, pour la période envisagée, le travail exégétique de Schaeffner apparaît comme moins « typé ». Cependant, l'aspect lisse du livre se justifie par la mission précise que lui avait confiée le compositeur : déstigmatiser la critique de son œuvre en neutralisant « les malentendus » accumulés, selon lui, au fil du temps. Schaeffner, répliquant aussi implicitement à la monographie « non autorisée » de Schloezer (*Stravinsky*, 1929), minimise l'importance du rapport au folklore de la première période, insiste sur la continuité de la production du compositeur malgré l'apparente rupture permanente, légitime le rapport au passé et enracine le principe de musique pure qui, par un détour argumentatif plus ou moins habile, est censé justifier la période néoclassique et la préserver de toute critique. Sous une apparence de vérité, l'ouvrage de Schaeffner exprime les ressentiments profonds de Stravinski face à l'incompréhension de la critique. Témoignage d'une justification « à vif » adoucie par le filtre d'une exégèse illusoire.

Pour s'associer au concept de musique autonome, Stravinski a pris appui sur les théories mises en exergue par Charles-Albert Cingria, dès 1910, autour du rejet du sentimentalisme. Ces théories d'un « retour à l'ordre » ne sont pas du tout propres à Cingria, mais émanent d'un climat général dans la première moitié du siècle dont l'écrivain se fait l'interprète auprès du compositeur. Cingria n'a pas été un « exégète » ; en marge du rôle d'avocat qu'il a tenu, il fut surtout une « personne source » ; Stravinski a simplement trouvé une communauté d'idées chez lui.

IV

En aval des travaux d'exégèse qu'ils ont produits, les apologistes de Stravinski ont été en quelque sorte « instrumentalisés » par le compositeur. Les cas de « contre-critique » que nous avons exposés sont le reflet d'une volonté de redresser en permanence les jugements trop acerbes. Toute forme de mise en cause – que ce soit le rapport du compositeur à la tradition, les déceptions liées à la prétendue absence d'expression, l'accusation de pastiche ou les reproches liés à la discontinuité perçue comme régression – sera systématiquement contrée par le compositeur et ses apôtres.

Les discussions qui se sont tissées entre l'artiste et ses complices ont opéré à la manière de la maïeutique, suscitant chez Stravinski des réflexions sur le plan esthétique et dégageant les idées qui le guident dans sa production musicale sans qu'il en ait toujours une conscience claire.

Notre recherche des niveaux réels de participation opérée à travers l'étude de la genèse de *Poétique musicale* éclaire sur le rapport de Stravinski à ses collaborateurs, en particulier à Souvtchinski. A l'instar de sa production musicale dont l'écriture s'est souvent développée à partir d'emprunts, Stravinski a eu besoin d'être stimulé pour produire un manifeste esthétique. Souvtchinski lui a apporté toute la substance intellectuelle de son texte et des idées puissantes. Bien que les preuves matérielles de son implication dans le développement de la pensée du compositeur manquent encore pour les années qui précèdent la collaboration de 1939, la présence constante de Souvtchinski devient peu à peu une évidence avec laquelle les études stravinskiennes devraient désormais composer.

Si Stravinski manifeste un besoin d'être stimulé et inspiré par des éléments extérieurs, c'est bien lui qui, en définitive, récupère les idées et les informe selon son propre style et sa propre logique. L'historien, ici, est face à un comportement cohérent de Stravinski, que l'on retrouve dans toutes ses phases créatrices désormais établies (composer – interpréter – expliquer). Finalement, le créateur, *c'est lui*, et ce, quelles que soient ses sources (du folklore de son pays, pour ses premières œuvres, à la parole de Souvtchinski, pour sa *Poétique*).

V

Schloezer ou Asaf'ev ont été les seuls auteurs libres et totalement indépendants du compositeur, en développant leur discours en toute impartialité ; ils ont fait un travail d'exégèse au sens premier du terme, dont on mesure aujourd'hui la pertinence. Les travaux de Schaeffner, de Lourié, ou de'Paoli , ne sont pas à prendre en considération au même titre que les précédents. La relation maître à serviteurs s'accorde mal avec l'exégèse pure (ou désintéressée) puisqu'elle implique une forme de « juge et partie ». Encore une fois, notre approche du discours exégétique sur Stravinski a souligné et prouvé combien la critique historique doit être à l'épreuve dans l'usage des sources en tenant compte des circonstances, désormais établies, de la production des textes.

Le travail sur la relation du compositeur à ses exégètes a entraîné un bilan bibliographique qui répond à une nécessité insoupçonnée : il existe dans les écrits de l'entre-deux-guerres, d'une part, des réponses aux questions que la musicologie se pose aujourd'hui encore et, d'autre part, des problématiques oubliées susceptibles de renouveler le débat.

Alors qu'en serait-il d'un nouvel éclairage sur l'histoire de la critique musicale ? Les travaux consacrés à l'histoire de la discipline au XXe siècle manquent aujourd'hui. Les textes étudiés ici dégagent la variété de formes de la critique et certains proposent une révision des principes mêmes de l'activité. Nous pensons que les exégèses de Stravinski permettent de pointer quelques balises susceptibles de tracer la trame de cette histoire de la critique musicologique au XXe siècle. Les écrits de Jacques Rivière, de nature impressionniste, s'apparentent à la littérature. A cette critique de type descriptif, Schaeffner oppose une critique « scientifique », ou strictement musicologique, qui ne s'attache qu'à l'analyse des moyens et matériaux

mis en œuvre. La théorie de la critique développée par le musicologue français est en tout point analogue à la formulation du dogme stravinskien qui érige « l'objectivité » en principe fondamental. Schloezer et Souvtchinski sont les seuls à placer le débat au niveau de l'esthétique à proprement parler : le premier se base sur une réflexion qui emprunte beaucoup à la philosophie, le second oriente la pensée aux niveaux historique et sociologique.

VI

Notre recherche débouche aussi sur le second tableau d'un sujet qui s'articulera en dyptique : nous envisageons une analyse fouillée des écrits *de* Stravinski d'avant 1940, analyse déjà entamée avec l'étude du cas de *Poétique musicale*. L'analogie entre les procédés d'écriture musicale du compositeur et ceux qu'il met en œuvre lorsqu'il se fait écrivain, sa propension à l'emprunt, à la citation – ce qu'il nomme sa « kleptomanie » – se retrouve dans ses deux activités. A nos yeux, le constat ne fait que renforcer la cohérence de la démarche artistique de Stravinski. Du point de vue discursif et musical, il s'agit avant tout d'emprunt et *d'empreinte* tant ce phénomène reflète le besoin du compositeur d'être influencé pour créer. Cet état de fait ne fait que renforcer notre conscience de l'importance de l'imitation et du « réemploi » dans la créativité et ne doit pas être considérée comme une forme de plagiat ni le reflet d'une insuffisance à trouver les ressources en soi.

L'étude à venir nous permettra aussi de mieux cerner le principe de la « théorisation *a posteriori* » ; l'ensemble des écrits « induits » par le compositeur montrent comment, sans code compositionnel de départ à la différence de Schoenberg, Stravinski a élaboré peu à peu non une théorie mais un ensemble de postulats, presque toujours conçus en réponse à la critique et qui participent du besoin de guider la « construction exégétique » de son œuvre, donc de (dé)finir l'œuvre.

VII

En somme, le Stravinski créateur est inquiet, dans l'incertitude, peu sûr de lui et en quête de sens ; tel un masque de ces doutes, le Stravinski social est rugueux, absolu et intransigeant. L'étude des stratégies discursives à l'œuvre dans la carrière de l'artiste, l'attention apportée à dégager les relations entretenues avec ses exégètes tout au long de sa vie, soulignent combien un homme d'art et d'esprit se nourrit du contact de son prochain. Le génie naît ici de la peur apparente d'affronter seul là-bas sa propre production conjuguée à un sursaut *in extremis* où le compositeur reprend tout en main. La récupération et la transformation des idées par Stravinski est un geste artistique : ses sources sont englouties par son geste créateur ; ce geste créateur devient *in extremis* irréductible à ses sources.

Notes

[1] Note marginale de Stravinski dans son exemplaire de B. de Schloezer, *Stravinsky*, Paris, Claude Aveline, 1929, p. 115.

[2] N. Cook, « Stravinsky conducts Stravinsky », *in* J. Cross (éd.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 176-191.

Bibliographie

La mention des fonds d'archives exploités renvoie uniquement à leur situation géographique. Par « corpus de textes », nous entendons tous les articles et livres d'avant 1940 étudiés et analysés dans le texte ; ils constituent le matériau de base de la recherche. La dernière section présente les « sources secondaires » citées dans le texte.

1. Archives

Belgique

Bruxelles

– Bibliothèque royale, Fonds Paul Collaer.

France

Paris

– Bibliothèque nationale, Fonds Pierre Souvtchinski.
– Bibliothèque musicale Gustav Mahler, Fonds André Schaeffner.
– Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), Fonds Jean Paulhan.

Bourges

– Bourges, Bibliothèque municipale, Fonds Jacques Rivière.

Kolbsheim

– Centre Jacques et Raïssa Maritain.

Principaute de Monaco

– *Monaco*, Bibliothèque Louis Notari, Fonds Boris de Schloezer.

SUISSE

Bâle

– Fondation Paul Sacher, Collection Arthur Lourié.
– Fondation Paul Sacher, Collection André Schaeffner.
– Fondation Paul Sacher, Collection Igor Stravinski.

Lausanne

– Bibliothèque cantonale universitaire, Centre de recherches sur les lettres romandes, Fonds Charles-Albert Cingria.

2. Corpus de textes exploités

ALSHVANG, Arnold, [« Stravinski »], *Sovietskaya Muzïka*, 5, 1933. L'essai est réédité dans ALSHVANG, *Izbrannye Statii*, Moscou, 1959.

ANSERMET, Ernest, « L'œuvre d'Igor Strawinsky », *La Revue musicale*, 2/9, 1er juillet 1921, p. 1-27.

[ASAF'EV, Boris], sous le pseudonyme GLEBOV, « Igor SoblaznÏ i preodoleniya » [Les tentations et comment en venir à bout] », *Melos*, 1, 1917.

[—], sous le pseudonyme GLEBOV, Igor, *Zhar Ptitza* [*L'Oiseau de feu]*, Petrograd, 1921.

—, « *Pulcinella* », *in Stravinski i evo ballet* [*Igor Stravinski et ses ballets*], Leningrad, Academia, 1926.

[—], sous le pseudonyme GLEBOV, Igor, *I. Stravinski i evo ballet* Pulcinella [*I. Stravinski et le ballet* Pulcinella], Leningrad, 1929.

—, « Über die Art des Einflusses Strawinskys auf die zeitgenössische Musik », *Der Auftakt*, 9/4, 1929, p. 106-108.

[—], sous le pseudonyme GLEBOV, Igor, « Prozess der Formbildung bei Strawinsky », *Der Auftakt*, 9/4, 1929, p. 101-106.

[—], sous le pseudonyme GLEBOV, Igor, *Kniga o Stravinskom*, Leningrad, Triton, 1929. Seconde édition, Moscou, 1977. Traduction anglaise : *A book about Stravinsky, translated by Richard F. French*, with an introduction by Robert Craft, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

[—], sous le pseudonyme GLEBOV, Igor, *Russkaia Muzïka (Ot načala XIX veka)*, Leningrad, 1930. Traduction allemande : *Die Musik in Russland. Von 1800 bis zur Oktoberrevolution 1917. Entwicklung – Wertungen – übersichten*, traduit du russe par Ernst Kuhn, Berlin, Verlag Ernst Kuhn, 1998.

BATAILLE, Georges, « Le gros orteil », *Documents*, 6, décembre 1929, p. 297-302. Rééd. dans *Œuvres complètes*, vol. 1, éd. Denis Hollier, Paris, Gallimard, 1970, p. 200-204.

BELAIEV, Victor, *I. Stravinsky's Les noces*, traduit du russe par S.W. Pring, London, 1928.

BEX, Maurice, « Un livre sur Strawinsky », *Candide*, 2 juillet 1931.

BLITZSTEIN, Marc, « The Phenomenon of Stravinsky », *The Musical Quarterly*, 21/3, juillet 1935, p. 330-347.

BRET, Gustave, « Musique. *Strawinsky*, par M. André Schaeffner », *L'Intransigeant*, 24 juin 1931.

CASELLA, Alfredo, *Igor Strawinski*, Rome, A.F. Formiggini Editore, 1926.

CINGRIA, Charles-Albert, « Essai de définition d'une musique libérée des moyens de la raison discursive », *La voile latine*, Genève, 6/4, avril 1910, rééd. dans *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Age d'Homme, vol. I, p. 193-204.

—, « L'Histoire du soldat », *Les Chroniques du jour*, Paris, 7/2, juin 1925, rééd. dans *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Age d'Homme, vol. II, p. 283-285.

—, « Deux concerts », *Aujourd'hui,* Lausanne, 1/4, 26 décembre 1929, rééd. dans *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Age d'Homme, vol. III, p. 150-151.

—, *Pétrarque*, Les cahiers romands, 2e série, 8, Lausanne et Genève, Librairie Payot, 1932.

—, « L'œuvre de Strawinsky par Domenico de Paoli », *NRF*, 21/241, octobre 1933, rééd. dans *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Age d'Homme, vol. IV, p. 249-251.

—, « Perséphone et la critique », *NRF*, 22/251, août 1934, rééd. dans *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Age d'Homme, vol. IV, p. 145-149.

—, « Chroniques de ma vie par Igor Strawinsky », *NRF*, 23/261, juin 1935, rééd. dans *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Age d'Homme, vol. IV, p. 287-295.

—, « Chroniques de ma vie II », *NRF*, 24/270, mars 1936, rééd. dans *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Age d'Homme, vol. IV, p. 296-300.

—, « Les Lauzangiers », *La Revue musicale*, 191, mai-juin 1939, p. 95-99.

—, « Le musical pur », *NRF*, 28/320, mai 1940, rééd. dans *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Age d'Homme, vol. VI, p. 131-143.

—, « Igor Stravinsky », *XXe siècle*, Ed. des *Chroniques du jour*, Paris, 15/3, juin 1952, rééd. dans *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Age d'Homme, vol. IX, p. 279-282.

—, « La toute fameuse », *Journal de la Maison Charles Veillon,* Lausanne, 9/5, septembre 1952, rééd. dans *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Age d'Homme, vol. IX, p. 283-284.

COCTEAU, Jean, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, Editions de la Sirène,1918, réédition Stock, 1979.

COLLAER, Paul, *Strawinsky*, Bruxelles, Ed. Equilibres, 1930.

—, « Introduction à la vie et l'œuvre d'Igor Strawinsky », *Revue générale*, 5, 1971, p. 21-37.

DE'PAOLI, Domenico, *L'Opera di Strawinsky*, Milano, 1931.

—, *Strawinsky (da* L'Oiseau de feu *a* Persefone*)*, Turin, G.B. Paravia, 1934.

DERZHANOVSKI, Vladimir, « Petrushka'u Kusevitskogo [*Petrouchka* par Koussevitzki] », *Utro Rossii*, 1er février 1913.

DRUSKIN, Mikhail, *Novaya Forte piannaya Muzïka*, Leningrad, 1928.

FLEISCHER, Herbert, « Strawinskis Weltbild », *Berliner Tageblatt*, 16 septembre 1931.

—, *Strawinsky*, Berlin, Russische Musik Verlag, 1931.

FLEISCHER, Herbert, *La musica contemporanea*, Milan, Hoepli, 1938.

GHÉON, Henri, « Propos divers sur le ballet russe », *NRF*, IV, 1910, p. 199-211.

HANDSCHIN, Jacques, *Igor Strawinski : Versuch einer Einführung*, Zurich – Leipzig, Kommissionsverlag von Hug & Co, 1933.

KALL, Alexis, « Stravinsky in the chair of poetry », *Musical Quarterly*, XXVI, 1940, p. 283-296.

KARATÏGIN, Vyacheslav, « Sed'moy kontsert Kusevitskogo [Septième concert de Koussevitzki] », *Rech'*, 25 janvier 1913.

—, « Vesna svyashchennaya [*Le Sacre du printemps*] », *Rech'*, 16 février 1914, p. 122-129. Reproduit dans F. Lesure, *Le Sacre du printemps. Dossier de presse*, Genève, Minkoff, 1980, p. 81-85.

Laloy, Louis, « La musique », *Grande Revue*, 25 juin 1912, p. 844-850.

Lourié, Arthur, « La sonate pour piano de Stravinski », *La Revue musicale*, août 1925, p. 100-104.

—, « Muzïka Stravinskogo », *Vyorstï* [*Verstes*], 1, 1926, p. 119-135.

—, « *Œdipus Rex* de Stravinsky », *La Revue musicale*, juin 1927, p. 240-253. Traduction allemande : « *Œdipus Rex*. Opera-oratorium nach Sophokles von Igor Strawinsky », *Blätter der Staatsoper*, VIII/19, 1928, p. 9-13.

—, « Dve operï Stravinskogo », *Vyorstï* [*Verstes*], 3, 1928, p. 109-121.

—, « Neogothic and Neoclassic », *Modern Music,* 5/3, mars-avril 1928, p. 3-8.

—, « Stravinsky's *Apollo* », *The Dominant,* août-septembre 1928, p. 20-21.

—, « Stravinsky à Bruxelles », *Cahiers de Belgique*, 3/10, décembre 1930, p. 330-332.

Marcel, Gabriel, « *Stravinsky* par de Schloezer », *NRF*, 33, 1929, p. 427-431.

Maritain, Jacques, *Art et scolastique*, Paris, Rouart, 1920, rééd. 1927.

—, *Antimoderne*, Paris, Les éditions de la revue des jeunes, 1922.

—, *Frontières de la poésie*, Paris, Louis Rouart et Fils, 1935.

Miaskovski, Nikolai, « I. Stravinski Zhar-ptitsa, skazkabalet [I. Stravinski. *L'oiseau de feu*, ballet-conte populaire] », *Muzïka*, 45, 8 octobre 1911, p. 970-972.

—, « *Petrushka*, balet lg. Stravinskavo [*Petrouchka*, ballet de Igor Stravinski] », *Muzïka*, 59, 14 janvier 1912, p. 72-75.

—, « Simphoniya I. Stravinskogo [La première symphonie de Stravinski] », *Muzïka*, 91, 22 août 1912.

Ramuz, Charles-Ferdinand, *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, Paris, Ed. de la Nouvelle Revue Française, 1929. Rééd. Séquences, 1997.

Rimski-Korsakov, Andrei N., « 7-y Simfonicheskiy Kontsert S. Kusevitskago [Le 7e concert symphonique de Koussevitzky] », *Russkaya Molva*, 25 janvier 1913.

—, « Baletï Igorya Stravinskogo [Les ballets d'Igor Stravinski] », *Apollon*, 1, 1915, p. 46-57.

—, « Ot redaktora [De la rédaction] », *Muzïkal'nïy sovremennik*, 2/4, décembre 1916, p. 12-13

—, « O Solov'e' Igorya Stravinskogo [Le *Rossignol* d'Igor Stravinski] », *Muzïkal'nïy sovremennik*, I/1, 1915-1916, p. 80-97

Rivière, Jacques, *L'allemand. Souvenirs et réflexions d'un prisonnier de guerre*, Paris, Gallimard, 1918.

—, *Etudes*, Paris, Gallimard, 1924.

—, « *Petrouchka*, ballet d'Igor Strawinsky, Michel Fokine et Alexandre Benois », *NRF*, 1er septembre 1911, reproduit dans Rivière, Jacques, *Nouvelles études*, Paris, Gallimard, 1947.

—, « Le *Sacre du printemps*, ballet d'Igor Strawinsky, Nicolas Roerich et Vaslav Nijinski », *NRF*, août 1913, reproduit dans Rivière, Jacques, *Nouvelles études*, Paris, Gallimard, 1947, p. 69-72.

—, « Le *Sacre du printemps* », *NRF*, novembre 1913, reproduit dans RIVIÈRE, Jacques, *Nouvelles études*, Paris, Gallimard, 1947, p. 72-98.
—, « La saison russe [sur *Le Rossignol*] », *NRF*, 1er juillet 1914, p. 150-162 ; reproduit dans RIVIÈRE, Jacques, *Nouvelles études*, Paris, Gallimard, 1947.
—, « *Le chant du Rossignol* », *NRF*, mars 1920, reproduit dans RIVIÈRE, Jacques, *Nouvelles études*, Paris, Gallimard, 1947.
SABANAYEV, Leonid, *Modern Russian Composers*, trans. Judah A. Joffe, New York, International, 1927.
SCHAEFFNER, André, « *Noces* d'Igor Strawinsky », *Le Ménestrel*, 29 juin 1923.
—, « Jacques Rivière et ses « Etudes sur la musique » », *La Revue musicale*, mai 1925, p. 152-172. Rééd. SCHAEFFNER, André, « Jacques Rivière et ses études sur la musique », *Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, 38, 3e et 4e trimestre 1985, 65-92.
—, « Les courants de la musique russe contemporaine » (en collaboration avec Boris de Schloezer), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, 1925, 2e partie, tome I, p. 159-175.
—, « Jean Cocteau : Le Rappel à l'ordre. Paris, 1926 », *La Revue musicale*, VII, avril 1926, p. 90-92.
—, « *Sérénade en la* pour piano d'Igor Strawinsky », *La Revue musicale*, VIII, décembre 1926, p. 160-161.
—, « Arnold Schönberg à Paris », *La Revue Musicale*, IX, février 1928, p. 63-64.
—, « Igor Strawinsky musicien vivant », *Documents*, 1, avril 1929, p. 62-64.
—, « Storia e significato del « Sacre du Printemps » di Stravinsky », *La Rassegna musicale*, II, novembre 1929, p. 536-553.
—, « Le *Capriccio* d'Igor Stravinsky », *Documents*, 7, décembre 1929, p. 345-347 [en anglais dans *Modern Music*, VII/2, février-mars 1930, p. 40-42].
—, « Du *Capriccio* à la Symphonie de Psaumes », *Cahiers de Belgique*, décembre 1930, p. 327-329.
—, *Strawinsky*, Paris, Rieder, 1931.
—, « The Russians in Paris », *Modern Music*, X/1, novembre-décembre 1932.
—, « On Strawinsky early and late », *Modern Music*, XII/1, novembre-décembre 1934, p. 3-7.
—, « Strawinsky's two piano concerts and other Parisian novelties », *Modern Music*, XII/4, mai-juin 1936, p. 35-39.
—, « Le purisme d'Igor Strawinsky », *Europe*, 15 juin 1937, p. 184-202.
—, « Igor Strawinsky. Critique et thématique », *La Revue musicale*, mai-juin 1939, p. 241-254.
—, « Halifax R G 587 », *Contrepoints*, 5, décembre 1946, p. 45-64.
SCHLOEZER, Boris DE, *Introduction à Jean-Sébastien Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947.
SLONIMSKI, Iouri et DRUSKIN, Mikhail, *Petrouchka*, Leningrad, 1935.
[SOUVTCHINSKI, Pierre], (Texte anonyme, probablement de Pierre Souvtchinski, introduction au premier numéro du *Contemporain musical*), *Muzykal'nyi sovremennik*, 1, Petrograd, 1915, p. 5-15. Rééd. *(Re)lire Souvtchinski*. Textes choisis par Eric Humbertclaude, La Bresse, 1990, p. 227-236.

[—], [Texte signé « Z » – Zeliga – nom de jeune fille de la mère de Souvtchinski], « F. I. Chaliapine », *Muzykal'nyi sovremennik*, 2, Petrograd, 1915, p. 68-71.

—, *Iskhod k Vostoku. Predchuvstvia i svershenia.* [*L'exode vers l'Est. Pressentiments et accomplissement*], Sofia, Rossiysko-bolgarskoye knigoizdatel'stvo, 1921.

—, « Notes sur la musique », publié partiellement (partie sur Prokofiev) dans *Viechich'*, 3, mai 1922, p. 20. Edition intégrale dans *(Re)lire Souvtchinski*. Textes choisis par Eric Humbertclaude, La Bresse, 1990, p. 237-245.

—, « Le monisme créateur », *Евразня*, 5, 22 décembre 1928.

—, « Le *Strawinsky* d'Igor Glebov », *Musique,* 6, 15 mars 1930, p. 250-253.

—, « Sur la musique d'Igor Markévitch », *La Revue musicale*, juillet-août 1932, p. 95-100.

—, « La notion du temps et la musique. Réflexions sur la typologie de la création musicale », *Revue musicale*, mai-juin 1939, p. 70-80.

—, « Igor Strawinsky », *Contrepoints*, 2, février 1946, p. 19-31.

—, « Domaine de la musique russe », introduction à *Musique russe*, Paris, PUF, 1953, tome 1, p. 1-26.

—, « A propos d'un retard », *La musique et ses problèmes contemporains*, *Cahiers Renaud-Barrault*, 1953, p. 121-127.

—, « Qui est Strawinsky ? », *Cahiers musicaux*, 16, janvier 1958, p. 7-14.

—, « Strawinsky auprès et au loin », *in Stravinsky, études et témoignages*, Paris, Lattès, 1982, p. 5-44.

—, « Un homme à découvert », *Revue de musicologie*, 38/1-2, 1982, p. 389-390.

—, « Le miracle du *Sacre du printemps.* Tradition et inspiration », texte écrit en hommage aux 80 ans de Stravinski, inédit dans sa version intégrale, 1962, 8 pages. Traduit et publié partiellement en allemand, « Das Wunder des *Sacre du printemps* », *Igor Stravinski, Eine Sendereihe des WDR zum 80. Geburtstag,* WDR, Cologne, 1963.

—, « Pour le 18 juin 1967 », écrit en russe pour les 75 ans de Stravinski, 4 pages. Publié partiellement en anglais sous le titre « Stravinsky as a Russian », *Tempo*, 81, 1967.

—, « Quelques remarques pour le projet d'un Centre d'études Igor Stravinski », mars 1976, inédit, 2 p.

Stravinski, Igor, *Poétique musicale sous forme de six leçons*. Edition établie, présentée et annotée par Myriam Soumagnac, Paris, Flammarion, 2000.

Van Vechten, Carl, *Music after the Great War and other studies*, New York, Schirmer, 1915 ; en particulier le chapitre « Igor Strawinsky : A New Composer », p. 81-117.

Vainkop, Yuli, *Stravinski*, Leningrad, 1927.

White, Eric Walter, *Stravinsky's Sacrifice to Apollo*, London, Hogarth Press, 1930.

3. Sources secondaires

Andriessen, Louis & Shönberger, Elmer, *The Apollonian Clockwork. On Stravinsky*, (traduit du néerlandais par Jeff Hamburg), Oxford, Oxford University Press, 1989.

ASAF'EV, Boris, *Muzïkalnaya forma kak protsess* [*La forme musicale en tant que processus*], Moscou, 2 vol., 1947. Traduction allemande : *Die musikalische Form als Prozess*, Berlin, Verlag Neue Musik, 1976.

BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.

BAKST, James, *A history of Russian Soviet Music*, Westport, Greenwood Press, 1966.

BANCROFT, David, « Stravinsky and the « NRF » (1910-1920) », *Music & Letters*, 53/3, juillet 1972, p. 274-283 et « Stravinsky and the « NRF » (1920-1929) », *Ibid.*, 55/3, juillet 1974, p. 261-271.

BEYSSAC, Michèle, *La vie culturelle et l'émigration russe en France. Chronique 1920-1930*, Paris, PUF, 1971.

BONNEFOY, Yves (*et al.*), *Boris de Schloezer*, Paris, Centre Pompidou/Pandora Editions, 1981.

BOULEZ, Pierre, *Points de repère*, Paris, Bourgois, Collection « Musique/Passé/Présent », 1995.

— et SCHAEFFNER, André, *Correspondance 1954-1970*, présentée et annotée par Rosângela Pereira de Tugny, Paris, Fayard, 1998.

BRELET, Gisèle, *Esthétique et création musicale*, Paris, PUF, 1947.

—, *Le temps musical*. *Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Vol. I : *La forme sonore et la forme rythmique.* Vol. II : *La forme musicale*, Paris, PUF, 1949.

—, *L'interprétation créatrice. Essai sur l'exécution musicale,* Paris, PUF, 1951.

BRETANITSKAYA, Anna (*et al.*), *Petr Souvtchinski i ego vremia* [*Pierre Souvtchinski et son temps*], Moscou, Kompositor, 1999.

BROWN, Malcolm Hamrick, *Russian and Soviet Music. Essays for Boris Schwarz*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984.

CAMPBELL, Stuart (éd.), *Russians on Russian music, 1880-1917. An anthology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

CAP, Jean-Pierre, *Decadence of Freedom. Jacques Rivières's Perception of Russian Mentality*, New York, Columbia University Press, 1984.

CARR, Maureen, *Multiple Masks. Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 2002.

—, « Igor Stravinsky et Charles-Albert Cingria », *in* Doris JAKUBEC (éd.), *Erudition et liberté : L'univers de Charles-Albert Cingria*, Paris, Gallimard, 2000, p. 259-280.

CASELLA, Alfredo, *Strawinski*, Brescia, La Scuola Editrice, 1947.

CERQUIGLINI, Bernard, *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

CHESSEX, Jacques, *Charles-Albert Cingria. Etude, choix de textes et bibliographie*, Collection « Poètes d'aujourd'hui », n° 170, Paris, Editions Seghers, 1967.

CINGRIA, Charles-Albert, *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979, vol. I à X.

—, *Correspondance générale*, préface de Pierre-Olivier Walzer, texte établi et annoté par Isabelle Melley-Cingria et Hugues Richard (vol. 1 et 2), texte établi et annoté par Edmond Laufer (vol. 3 à 5), Lausanne, L'Age d'Homme, 5 vol., 1975-1980.

—, *Correspondance avec Igor Strawinsky*, introduction et notes de Pierre-Olivier Walzer, Lausanne, L'Age d'Homme, 2001.

Corre, Christian, *Ecritures de la musique*, Paris, PUF, 1996.

Craft, Robert et Stravinski, Vera, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York, Simon and Schuster, 1978.

Craft, Robert, « On a Misunderstood Collaboration : Assisting Stravinsky », *The Atlantic Monthly*, décembre 1982, p. 68-74.

—, « My life with Stravinsky », *New York Review of Books*, 10 juin 1982, p. 6-10.

— (éd.), *Stravinsky : Selected Correspondence*, London, Faber and Faber, 3 vol., 1982-1985.

—, « Roland Manuel and the Poetics of Music », *Perspectives of New Music,* XXI/1-2, Fall-Winter 1982/Spring-Summer 1983, p. 487-505.

—, *Present Perspectives*, New York, Alfred A. Knopf, 1984.

—, *Stravinsky : Glimpses of a Life*, Londres, Lime Tree, 1992.

—, *Stravinsky : Chronicle of a Friendship*, revised and extended edition, Nashville – London, Vanderbilt University Press, 1994.

Cross, Jonathan (éd.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Dahlhaus, Carl, « Musikkritik als Geschichtsphilosophie », *in Die Musik des 19. Jahrhunderts* (*Neue Handbuch der Musikwissenschaft* 6), Laaber 1980, p. 203-209.

Davies, Laurence, « Stravinsky as litterateur », *Music and Letters*, 49/2, 1968, p. 135-144.

Delage, Jean, *La Russie en exil*, Paris, Librairie Delagrave, 1930.

Druskin, Mikhail, *Igor Stravinski : lichnost', tvorchestvo, vzglyadï*, Leningrad, Sovetskiy kompozitor, 1974 ; traduction anglaise par Martin Cooper : *Igor Stravinsky : His Personality, Works and Views*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Dufour, Valérie, « Igor Strawinsky et Paul Collaer. Lettres inédites au compositeur 1920-1925 », *in Six siècles de vie musicale à Bruxelles*, actes du colloque international (Bruxelles, 19-21 octobre 2000), vol. 2, *Revue belge de musicologie*, LVI, 2002, p. 99-116.

—, « La *Poétique musicale* de Stravinsky : un manuscrit inédit de Souvtchinsky », *Revue de musicologie*, 89/2, 2003, p. 373-392.

—, *Strawinsky à Bruxelles. 1920 – 1960*. Préface de Robert Wangermée, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2003.

—, « Strawinsky vers Souvtchinsky : Thèmes et variations sur la *Poétique musicale* », *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 17, mars 2004, p. 17-23.

Dufourt, Hugues et Fauquet, Joël-Marie (éd.), *La musique depuis 1945 : matériau, esthétique et perception*, Sprimont, Mardaga, 1996,

Emery, Eric, *Temps et musique*, Lausanne, L'Age d'homme, 1975, rééd. 1998.

Escal, Françoise, *Le compositeur et ses modèles*, Paris, PUF, Collection Ecriture, 1984 ; en particulier le chapitre « La citation imaginaire : Stravinsky », p. 81-180.

—, « Entre production et réception : les messages d'accompagnement de l'œuvre musicale », *in* Escal, Françoise et Imberty, Michel (dir. sc.), *La musique au*

regard des sciences humaines et des sciences sociales, Paris, L'Harmattan, 1997, vol. 2, p. 7-29.

Faure, Michel, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX*[e] *siècle*, Paris, Klincksieck, 1997.

Foucault, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *in Dits et écrits*, I, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, réédition 1992.

Gojowy, Detlef, « Arthur Lourié der Futurist », *Hindemith-Jahrbuch*, 8, 1979, p. 147-185.

Goubault, Christian, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genève – Paris, Editions Slatkine, 1984.

—, *Igor Stravinsky*, Paris, Champion, 1991.

Graham, Irina, « Arthur Sergeevic Lourié – Biographische Notizen », *Hindemith Jahrbuch*, 8, 1979, p. 186-205.

Hakobian, Levon, *Music of the Soviet Age 1917-1987*, Stockholm, Kantat HB, coll. melos music literature, 1998.

Halperin, Charles, « Russia and the steppe : George Vernadsky and Eurasianism », *Forschungen zur osteuropaïschen Geschichte*, XXXVI, 1985, p. 55-194.

Haskell, Arnold et Nouvel, Walter, *Diaghileff, His Artistic and Private Life*, New York, Simon and Schuster, 1935.

Helm, Everett, *Le compositeur, l'interprète, le public. Une étude d'intercommunication*, Florence, Leo S. Olschki, 1972.

Istoria Russkoi Sovietskoi Muzyki, 3 vol., Moscou, 1957-1960.

Jakubec, Doris (éd.), *Erudition et liberté. L'univers de Charles-Albert Cingria*, actes du colloque de l'Université de Lausanne, réunis par Maryke de Courten et Doris Jakubec, Paris, Gallimard, Les cahiers de la *NRF*, 2000.

Jameux, Dominique, *L'école de Vienne*, Paris, Fayard, 2002.

Joseph, Charles M., *Stravinsky Inside Out*, New Haven and London, Yale University Press, 2000.

Keldysh, Yuri, « Boris Assafjew als Musikkritiker », *Kunst und Literatur*, XXXI/5, 1983, p. 692-709.

— (éd.), *Istoria Russkoi Muzyki*, Moscou, Muzïka, vol. I et II, 1948, vol. III, 1954.

— (éd.), *Istoria Russkoi Muzyki*, seconde édition, Moscou, Muzïka, 1959-1960.

Knjazeva, Janna W., « Jacques Samuel Handschin – Igor' Stravinskij : Eine noch unbekannte Seite des Dialogs », *Die Musikforschung*, 1999/2, p. 207-211.

Kohler, Gun-Britt, *Boris de Schloezer (1881-1969). Wege aus der russischen Emigration*, Cologne – Weimar – Vienne, Böhlau Verlag, 2003.

Kolb, Catherine, « Querelles intimes de la vie musicale française au XX[e] siècle : Proust et Hahn, Strawinsky et Ansermet », *in* Dethurens, Pascal, *Musique et littérature au XX*[e] *siècle*, actes du colloque des 28 et 29 mai 1997, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1998, p. 187-200.

Kriukov, Andrei Nikolaevich (éd.), *Vospominaniya o B.V.Asaf'yeve* [*Souvenirs sur Boris Asaf'ev*], Leningrad, Muzïka, 1974.

KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993 ; précisément la troisième partie « Improvisation en hommage à Stravinski », p. 69-119.

L'esprit NRF 1908-1940, édition établie et présentée par Pierre Herbey, Paris, Gallimard, 1990.

LACOUTURE, Jean, *Une adolescence du siècle. Jacques Rivière et la NRF*, Paris, Seuil, 1994.

LARUELLE, Marlène, *L'idéologie eurasiste russe ou comment penser l'empire*, préface de Patrick Sériot, Paris, L'Harmattan, 1999.

—, « Les idéologies de la « troisième voie » dans les années 1920 : le mouvement eurasiste russe », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 70, avril-juin 2001, p. 31-46.

LASSERRE, Pierre, *Les idées de Nietzsche sur la musique*, Paris, Mercure de France, 1907.

LEIBOWITZ, René, « A propos de critique musicale », *L'Arche*, VII/25, mars 1947, p. 118-126.

—, *L'artiste et sa conscience*. *Esquisse d'une dialectique de la conscience artistique*, préface de Jean-Paul Sartre, Paris, L'Arche, 1950.

—, *Schoenberg*, Paris, Seuil, 1969, rééd. 1998.

—, *Le compositeur et son double. Essai sur l'interprétation musicale*, Paris, Gallimard, 1971.

LEJEUNE, Philippe, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.

—, « L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas », dans *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980 (*Poétique*), p. 229-316.

LEMAIRE, Frans C., *La musique du XXe siècle en Russie et dans les anciennes républiques soviétiques*, Paris, Fayard, 1994.

LEPAPE, Pierre, *André Gide : Le Messager*, Paris, Le Seuil, 1997.

LESURE, François (éd.), *Le* Sacre du printemps *: Dossier de presse*, Genève, Minkoff, 1980.

— (éd.), *Stravinsky : études et témoignages*, présentés et réunis par François Lesure, Paris, J. C. Lattès, 1982.

LOURIÉ, Arthur, *Profanation et sanctification du temps. Journal musical 1910-1960. Saint-Pétersbourg-Paris-New York*, Paris, Desclée De Brouwer, 1966.

LOVISA, Fabian R., *Musikkritik im Nationalsozialismus. Die Rolle deutschsprachiger Musikzeitschriften 1920-1945*, Laaber-Verlag, 1993.

MACHABEY, Armand, *Traité de la critique musicale. La doctrine, La méthode. Anthologie justificative*, Paris, Richard Masse, 1947.

MENEGALDO, Hélène, *Les Russes à Paris. 1919-1939*, Paris, Editions Autrement, 1998.

MESSING, Scott, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Ann Arbor – London, UMI Research Press, 1988.

MNUCHIN, Lev (éd.), *L'émigration russe. Chronique de la vie scientifique, culturelle et sociale en France 1920-1940*, 4 vol., Paris-Moscou, 1995-1997.

Möller, Dieter, *Jean Cocteau und Igor Strawinsky. Untersuchungen zur Ästhetik und zu* Oedipus Rex, Hamburg, Verlag der Musikhandlung K. D. Wagner, 2 vol., 1981.

Musiques, Signes, Images, réunis et présentés par J.-M. Fauquet, *Liber amicorum François Lesure*, Genève, Minkoff, 1988.

Nabokov, Nicolas, *Cosmopolite*, Paris, Robert Laffont, 1975, rééd. Mémoire du livre, 2002.

Orlova, Elena, *B.V. Asaf'yev*, Leningrad, Muzïka, 1977.

Pasler, Jann, « Stravinsky and the Apaches », *Musical Times*, June 1982, p. 403-407.

—, « Stravinsky and his Craft. Trends in Stravinsky Criticism and Research », *Musical Times*, October 1983, p. 605-609.

— (éd.), *Confronting Stravinsky : Man, Musician, and Modernist*. Berkeley & Londres, University of California Press, 1986.

—, « Issues in Stravinsky Research », *in* Jann Pasler (éd.), *Confronting Stravinsky : Man, Musician, and Modernist*, Berkeley & Londres, University of California Press, 1986, p. ix-xix.

Peacock, Alan et Weir, Ronald, *The Composer in the Market Place*, with a Preface by Asa Briggs, London, Faber Music, 1975.

Poldiaeva, Elena, « Die russische musikalische Emigration der 1920er und 1930er Jahre. Fragen der Identität und des Selbstverständnisses in einer veränderten Welt », *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 16, März 2003, p. 25-28.

Pople, Anthony, « Misleading Voices : Contrasts and continuities in Stravinsky studies », *in* Craig Avrey & Mark Everist (éd.), *Analytical strategies and musical interpretation : Essays on nineteenth- and twentieth-century music*, New York, Cambridge University Press, 1996, p. 271-287.

Raymond, Marcel, *Etudes sur Jacques Rivière,* Paris, Corti, 1972.

Ricardou, Jean (éd.), *Les chemins actuels de la critique*, Colloque du centre culturel international de Cerisy-La-Salle, sous la direction de Georges Poulet, Paris, 1967.

Robinson, Harlow (éd.), *Selected Letters of Sergei Prokofiev*, Boston, Northeastern University Press, 1998.

Rodriguez, Philippe, *L'Affaire Montjoie ! Canudo et Stravinsky*, Publicazioni della Fondazione Ricciotto Canudo n° 13, Fasano, Schena, 2000.

Rolland, Romain, *Journal des années de guerre, 1914-1918*, Paris, Albin Michel, 1952.

Sabbe, Herman (éd.), « Composer, Society. Le compositeur dans la Société. Komponist und Gesellschaft », *Interface, Journal of New Music Research*, 12/1-2, 1983, p. 1-464.

Savenko, Svetlana, *Mir Stravinskogo*, Moscou, Kompozitor, 2001.

Schaeffner, André, *Origine des instruments de musique : introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, 1936, rééd. Paris, Mouton 1968, 1980, et nouvelle édition avec des index établis par Nathalie Cousin et Gilles Léothaud, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1994.

—, *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980.
—, *Variations sur la musique*, introduction de Robert Piencikowski, Paris, Fayard, 1998.
—, « Au fil des esquisses du « Sacre » »*, Revue de musicologie*, LVII/2, 1971, p. 179-190.
Scheler, Max, *L'homme du ressentiment*, Paris, Gallimard – NRF, 1933.
Shliftshteyn, Semen Isaakovich (éd.), *N. Ya. Myaskovskij : Stat'i, pis'ma, vospominoniya,* 2 vol., Moscou, Sovetskiy Kompositor, 1959-1960.
Schloezer, Boris de et Scriabine, Marina, *Problèmes de la musique contemporaine*, Paris, Editions de Minuit, 1959.
Schönberger, Elmer, « Off the Shelf », *Publishing Research Quarterly*, 16/1, 2000, p. 55-60.
Schwartz, Boris, « Stravinsky in Soviet Russian Criticism », *Musical Quarterly*, 48/3, 1962, p. 340-361, réédité dans Lang, Paul Henry (éd.), *Stravinsky : A New Appraisal of His Work*, New York, The Norton Library, 1963, p. 74-95.
Settling New Scores. Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation, Mainz, Schott, 1998.
Shawn, Allen, « Craft's Stravinsky », *The Atlantic Monthly*, août 1998, p. 97-100.
Soussloff, Catherine, *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
Souvtchinski, Pierre, *(Re)lire Souvtchinski*. Textes choisis par Eric Humbertclaude, La Bresse, 1990.
Souvtchinski, Pierre, *Un siècle de musique russe (1830-1930). Glinka, Moussorgsky, Tchaïkowsky, Stravinsky*. Edition réalisée et présentée par Frank Langlois, préface de Pierre Boulez, Actes Sud, 2004.
Stravinski, Igor et Craft, Robert, *Expositions & Developments*, New York et Londres, Faber & Faber, 1962.
Tansman, Alexandre, *Igor Stravinsky*, Paris, Amiot-Dumont, 1948.
Tappolet, Claude (éd.), *Correspondance Ansermet-Strawinsky (1914-1967)*, Genève, Georg éditeur, 3 vol., 1990-1992.
Taruskin, Richard, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through* Mavra, 2 vol., Berkeley, University of California Press, 1996.
—, *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
Thibaudet, Albert, *Physiologie de la critique*, Paris éd. de la NRF, 1930.
—, *Gustave Flaubert*, Paris, Plon, 1922.
Troubetskoï, Nikolai, *Yevropa i chelovechestvo* [*L'Europe et l'Humanité*], *Rossiysko-bolgarskoye knigoizdatel'stvo*, 1920. Réédité et traduit par Pascal Sériot, dans *N. Troubetskoy. L'Europe et l'humanité. Ecrits linguistiques et paralinguistiques*, Liège, Mardaga, 1996.
Tumanina, Nadezdha, *Istoria Russkoi Muzyki*, 3 vol., Moscou, Gos. muz. izd-vo, 1957-1960.
Varuntz, Viktor, « Kommentarij k marginalijam », *Muzykal'naja akademija*, 4, 1992, p. 182-184.

—, « Strawinsky protestiert… », *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 6, März 1993, p. 35-37.

— (éd.), *I. F. Stravinskij. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materiali k biografii*, Moscou, Kompositor, 3 vol., 1998-2003.

— (éd.), *I. Stravinskij : publicist I sobesednik*, Moscou, Kompositor, 1988.

Vinay, Gianfranco, « Le néoclassicisme et l'ubiquité culturelle de la *Poétique musicale* strawinskienne », *in* H. Danuser (éd.), *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Internationales Symposion der Paul Sacher Stiftung Basel 1996, Winterthur, Amadeus, 1997, p. 35-54.

Vinay, Gianfranco, « « Pour » et « contre » Stravinsky : la réception de la *Poétique musicale* en France et en Allemagne après la deuxième guerre mondiale », *in* H. Dufourt et J.-M. Fauquet (éd.), *La musique depuis 1945 : matériau, esthétique et perception*, Sprimont, Mardaga, 1996.

—, « Le débat sur l'art stravinskien dans la presse parisienne des années trente », *in* D. Pistone, *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris, Champion, 2000, p. 467-486.

Wangermée, Robert, *André Souris et le complexe d'Orphée. Entre surréalisme et musique sérielle*, Liège, Mardaga, 1995.

—, *Paul Collaer. Correspondance avec des amis musiciens*, Liège, Mardaga, 1996.

Walsh, Stephen, *Stravinsky, A Creative Spring : Russia and France 1882-1934*, New York, A. Knopf, 1999.

Warszawski, Jean-Marc, *Dictionnaire des écrits sur la musique,* Berne – Francfort – New York, Peter Lang, 2004.

Weiss, Claudia, *Das Russland zwischen den Zeilen. Die russische emigrantenpresse im Frankreich der 1920er Jahre und ihre Bedeutung für die Genese der « Zarubežnaja Rossija »*, Hamburg – München, 2000.

White, Eric Walter, *Stravinsky : a Critical Survey*, London, John Lehmann, 1947.

—, *Stravinsky. Le compositeur et son œuvre* (traduit de l'anglais par Dennis Collins), Paris, Flammarion, 1983.

Zimmermann, Heinz Werner, « Igor Strawinsky – Verfasser seiner *Musikalische Poetik* ? », *Neue Zeitschrift für Musik*, CXLVI/7-8, 1985, p. 17-25.

Index des noms

Table des matières

PARTIE IV
Domaine étranger

PARTIE V
Poétique musicale